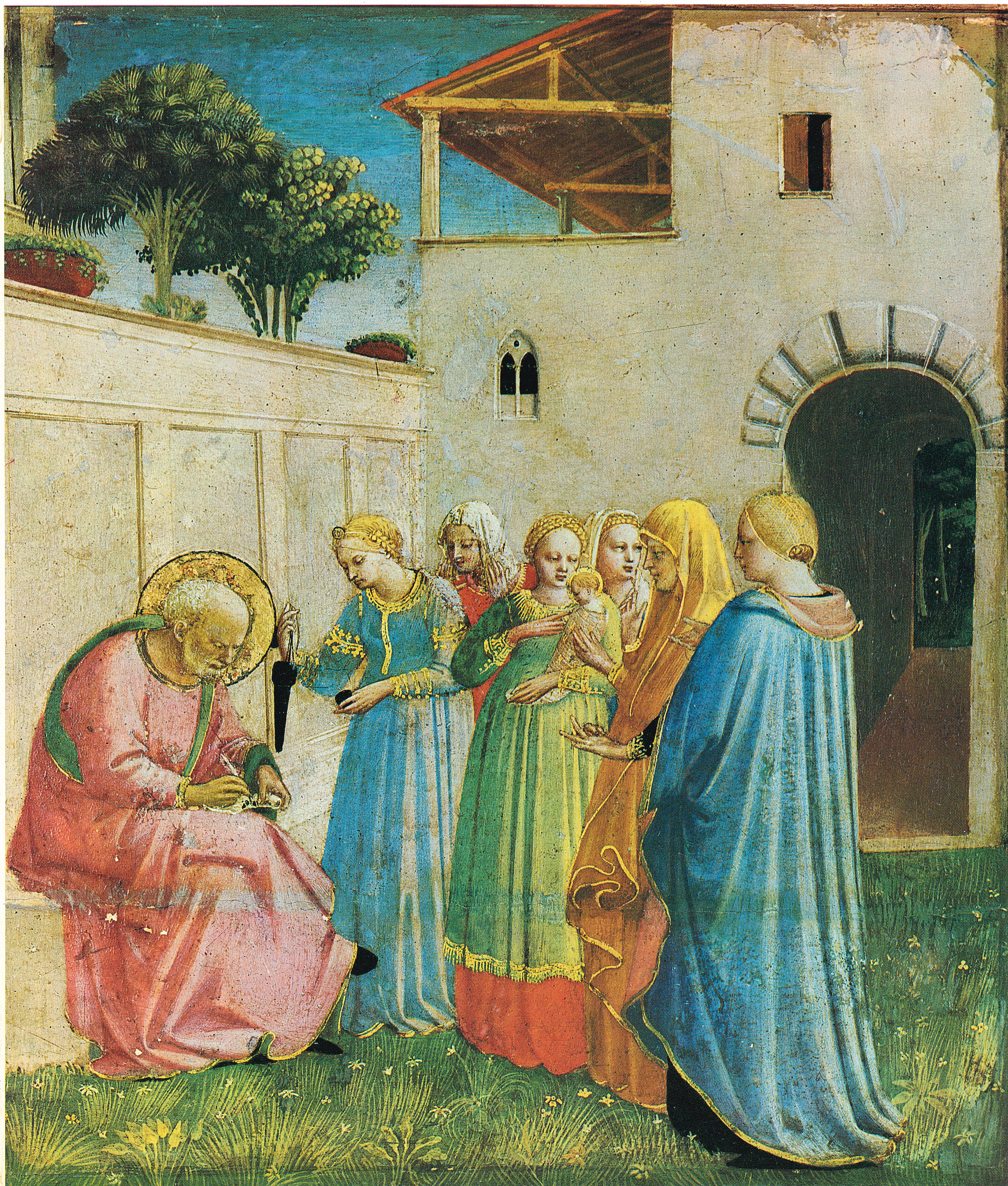
ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

23

Φρά Άντζέλικο



FABBRI • ΜΕΛΙΣΣΑ
MILANO ΑΘΗΝΑΙ

Φρὰ ᾿Αντζέλικο

Ο ΓΚΟΥ·Ι·ΝΤΟ ΝΤΙ ΠΙΕΤΡΟ, ποὺ θὰ περνοῦσε στὴν ἱστορία μὲ τὸ ὄνομα Φρὰ ᾿Αντζέλικο (᾿Αδελφὸς ᾿Αγγελικός), γεννήθηκε κοντὰ στὸ Βίκκιο ντὶ Μουτζέλλο, ὄχι στὰ 1387, ὅπως πίστευαν γιὰ πολὺν καιρό, ἀλλὰ στὰ τελευταῖα χρόνια τοῦ δέκατου τέταρτου αἰώνα, σύμφωνα μὲ τὶς πρόσφατες ἔρευνες, κυρίως τοῦ πατρὸς ᾿Ορλάντι. Χωρὶς καμιὰ ἀμφιβολία, στὰ 1417, ὅταν δὲν ἔχη ἀκόμα περιβληθῆ τὸ ἱερατικὸ σχῆμα, εἶναι κιόλας ζωγράφος στὴ Φλωρεντία. Τὴν ἑπόμενη χρονιὰ τὸν πληρώνουν γιὰ ἕνα ζωγραφικὸ πίνακα πάνω σὲ ξύλο ποὺ φιλοτέχνησε γιὰ ἕνα παρεκκλήσι στὸ Σάντο Στέφανο ἀλ Πόντε, διακοσμημένο ὁλόκληρο, κατὰ τὰ ἄλλα, μὲ τοιχογραφίες τοῦ ᾿Αμπρότζιο ντὶ Μπαλντέζε. Στὰ 1423 τὸν ξαναβρίσκομε, μὲ τὸ ὄνομα Φρὰ Τζιοβάννι (᾿Αδελφὸς ᾿Ιωάννης), στὸ μικρὸ μοναστήρι τοῦ Σὰν Ντομένικο ντὰ Φιέζολε ποὺ ἀκολουθεῖ μὲ ζῆλο τὴ μεταρρύθμιση τοῦ ῾Αγίου Δομίνικου: ἕνα ἔγγραφο ἐκείνης τῆς ἐποχῆς μαρτυρεῖ πὼς εἶναι ὁ δημιουργὸς ἑνὸς Σταυροῦ, χαμένου σήμερα, ποὺ προοριζόταν γιὰ τὸ νοσοκομεῖο τῆς Σάντα Μαρία Νουόβα. ῾Ο Φρὰ Τζιοβάννι μένει στὸ Σὰν Ντομένικο — πού, ἂν καὶ κοντὰ στὴ Φλωρεντία, εἶναι ἀπομονωμένο μέσα στὴ φωτεινὴ γαλήνη τῶν λόφων τοῦ Φιέζολε — ὡς τὰ 1437 περίπου, ὁπότε κατεβαίνει στὴ μονὴ τοῦ ῾Αγίου Μάρκου, ὅπου ξαναβρίσκει ἕναν ἀπὸ τοὺς ἀδελφούς του, τὸν Φρὰ Μπενεντέττο, ποὺ εἶχε κι αὐτὸς ἀποσυρθῆ ἐκεῖ.

᾿Απὸ τὸν καιρὸ ἀκόμα ποὺ ἔμενε στὸ Σὰν Ντομένικο, ἡ δραστηριότητα τοῦ Φρὰ Τζιοβάννι ἀναπτύχθηκε κι ἐκδηλώθηκε μὲ δύναμη· τὸν βοήθησαν μερικοὶ μαθητές· ἀνάμεσα σ᾿ αὐτοὺς ἦταν



1

Φρὰ 'Αντζέλικο

καὶ ὁ Τσανόμπι Στρότσι. Ζωγραφίζουν, μὲ συναρπαστικὴ χάρη, θρησκευτικὰ ἔργα ποὺ προορίζονται γιὰ διάφορες ἐκκλησίες τῆς Φλωρεντίας. 'Εκτελοῦν ἐπίσης μικρότερους πίνακες γιὰ ἰδιῶτες. Στὰ 1429 ὁ Φρὰ Τζιοβάννι περιμένει ἀκόμα νὰ πληρωθῆ γιὰ ἕνα τρίπτυχο ποὺ τοῦ παρήγγειλαν οἱ μοναχὲς τοῦ 'Αγίου Πέτρου τοῦ Μάρτυρος (σήμερα στὸν Ἅγιο Μάρκο).

Μερικὰ ἔγγραφα μαρτυροῦν τὴν ἐκτέλεση (1432 - 1433 περίπου) ἑνὸς Εὐαγγελισμοῦ γιὰ τὸν Ἅγιο 'Αλέξανδρο τῆς Μπρέσσια. Στὰ 1433 ἡ συντεχνία τῶν βιοτεχνῶν τοῦ λιναριοῦ παραγγέλνει στὸ μοναχὸ τὸ ἐπιβλητικό της ἱεροφυλάκιο (σήμερα στὸν Ἅγιο Μάρκο) γιὰ 190 χρυσὰ φιορίνια (κάπου 180.000 δραχμὲς) «ἢ κάπως λιγότερα, ὅπως θὰ κρίνη σωστὸ ἡ συνείδηση του». Δυὸ χρόνια ἀργότερα, ὁ 'Αντρέα ντὶ Τζιοῦστο ἀντιγράφει τὸν Ζαχαρία ποὺ γράφει τὸ ὄνομα τοῦ 'Αγίου 'Ιωάννη τοῦ Βαπτιστῆ (Ἅγιος Μάρκος), κι αὐτὸ ἐπιτρέπει νὰ καθορίσωμε ἕνα χρονικὸ ὅριο γι' αὐτὸν τὸν τόσο σημαντικὸ μικρὸ πίνακα ποὺ ἀντέχει τὴ σύγκριση μὲ ἔργα τοῦ Μαζάτσιο ἢ τοῦ Βὰν Ἄυκ. Στὰ ἑπόμενα χρόνια (1436, 1437) μποροῦμε νὰ χρονολογήσωμε μὲ βεβαιότητα δυὸ σημαντικὰ ἔργα: τὴν 'Αποκαθήλωση γιὰ τὴ Σάντα Μαρία ἀλ Τέμπιο καὶ τὸ Τρίπτυχο τῆς Περούτζια.

Αὐτὴ τὴν ἐποχή, ποὺ ὁ Φρὰ Φιλίππο Λίππι μένει στὴν Πάδουα, ὁ Φρὰ Τζιοβάννι, στὸ Σὰν Ντομένικο, πρωτοστατεῖ στὴ φλωρεντινὴ ζωγραφική. Πραγματικά, ὁ Ντομένικο Βενετσιάνο δὲν ἀναφέρει σ' ἕνα περίφημο γράμμα του (1438) παρὰ δυὸ «καλοὺς ζωγράφους» στὴ Φλωρεντία, μοναχοὺς καὶ τοὺς δυό, τὸν Φιλίππο Λίππι καὶ τὸν Τζιοβάννι ντὰ Φιέζολε.

Ὅταν οἱ Δομινικανοὶ παίρνουν τὴ θέση τῶν Συλβεστρίνων στὸν Ἅγιο Μάρκο, ὁ Φρὰ Τζιοβάννι ἀναλαμβάνει, μὲ τὴ βοήθεια ἑνὸς καλοῦ συνεργείου, νὰ στολίση τὸ μοναστήρι μὲ μιὰ σειρὰ ἀπὸ τοιχογραφίες, σύμφωνα μὲ τὴ δομινικανὴ παράδοση ποὺ ἤθελε νὰ διακοσμοῦνται ζωγραφικὰ τὰ θρησκευτικὰ οἰκήματα. Ὅλες οἱ ἐργασίες στὸν Ἅγιο Μάρκο, ἀκόμα καὶ τὸ ἐξαίσιο Πολύπτυχο τῆς 'Αγίας Τράπεζας τῆς ἐκκλησίας, μποροῦν νὰ χρονολογηθοῦν ἀνάμεσα στὰ 1436 καὶ 1446. 'Η ἐκκλησία ἐγκαινιάζεται ἀπὸ τὸν πάπα Εὐγένιο Δ', τὴ μέρα τῶν Θεοφανείων, στὰ 1443. Τρία χρόνια ἀργότερα ὁ πάπας καλεῖ τὸν καλόγερο - ζωγράφο στὴ Ρώμη γιὰ νὰ ζωγραφίση στὸ Βατικανὸ ἕνα παρεκκλήσι ποὺ σήμερα δὲν ὑπάρχει. 'Ο διάδοχός του, πάπας Νικόλαος Ε', ἀναθέτει στὸν Φρὰ 'Αντζέλικο τὴ διακόσμηση τοῦ παρεκκλησιοῦ του — Καπέλλα Νικολίνα — καὶ τοῦ παπικοῦ γραφείου (1448). Τὸ καλοκαίρι, ὁ Φρὰ Τζιοβάννι, γιὰ νὰ ἀποφύγη τὸν καύσωνα τῆς Ρώμης, ἀποσύρεται στὸ 'Ορβιέτο, ὅπου ἀρχίζει τὶς ἐργασίες του στὸ παρεκκλήσι τοῦ Σὰν Μπρίτσιο στὸν καθεδρικὸ ναό, στὰ 1447. 'Η ἐργασία του, μισοτελειωμένη, θὰ συμπληρωθῆ ἀργότερα ἀπὸ τὸν Λούκα Σινιορέλλι. 'Ανάμεσα στοὺς βοηθοὺς ποὺ ἔφερε μαζί του ἀπὸ τὴ Φλωρεντία εἶναι κι ὁ Μπενότσο Γκοτσόλι.

'Ο Φρὰ Τζιοβάννι εἶχε ἀσκήσει διάφορα λειτουργήματα στὸ μικρὸ μοναστήρι τοῦ Φιέζολε στὰ 1432 - 1433· ὅταν ἐπέστρεψε στὴν Τοσκάνη τὸν ὀνόμασαν ἡγούμενο. 'Ο Βαζάρι βεβαιώνει ὅτι ὁ πάπας τὸν προόριζε τότε γιὰ ἀρχιεπίσκοπο τῆς Φλωρεντίας, ἀλλὰ ὅτι ὁ καλλιτέχνης ἀρνήθηκε ἀπὸ μετριοφροσύνη. Στὰ 1452 γίνεται λόγος νὰ τοῦ ἀναθέσουν τὶς τοιχογραφίες τοῦ χοροῦ τοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ τοῦ Πράτο· τελικὰ ὅμως θὰ τὶς ζωγραφίση ὁ Φιλίππο Λίππι. Στὰ 1453 ὁ Φρὰ Τζιοβάννι ξεκινᾶ γιὰ τὴ Ρώμη, ὅπου καὶ πεθαίνει, στὸ μοναστήρι τῆς Σάντα Μαρία σόπρα Μινέρβα, στὶς 18 Φεβρουαρίου 1455· τὸν ἐνταφιάζουν ἐκεῖ μὲ ἐξαιρετικὲς τιμές.

'Ο Βαζάρι, χάρη στὶς μαρτυρίες τῶν συγχρόνων, παρουσιάζει τὸν καλλιτέχνη σὰν ἕνα μοναχὸ μὲ ὑποδειγματικὴ ζωή, σεμνὸ καὶ ἀφιλοκερδῆ (οἱ ἀποδοχὲς ἀπὸ τὰ ἔργα του δωρίζονταν στὸ μοναστήρι του). Ποτὲ δὲν παραμελοῦσε τὰ μοναχικά του καθήκοντα γιὰ χάρη τῆς ζωγραφικῆς, ποτὲ δὲν ἄρχιζε νὰ ζωγραφίζη χωρὶς νὰ προσευχηθῆ, ποτὲ δὲν ἀπεικόνιζε τὸ Χριστὸ χωρὶς νὰ κλάψη πολύ, ποτὲ δὲ διόρθωνε τοὺς πίνακές του, λέγοντας πὼς ἡ πρώτη ἐκτέλεση εἶχε θεία ἔμπνευση (καὶ τὸ ἔργο του ἦταν καταπληκτικὰ πλούσιο). «Δὲ θέλησε ποτὲ νὰ ζωγραφίση ἄλλο θέμα ἐκτὸς ἀπὸ ἁγίους» καὶ συνήθιζε «νὰ ἐπαναλαμβάνη συχνὰ ὅτι ὅποιος ἐπιδίδεται σὲ μιὰ τέτοια τέχνη χρειάζεται γαλήνη καὶ μιὰ ἀπερίσπαστη ζωή· καὶ ὅτι ὅποιος ἀσχολεῖται μὲ ὅ,τι ἔχει σχέση μὲ τὸ Χριστό, πρέπει νὰ μένη πάντα μὲ τὸ Χριστό». Τὸ ἐπίθετο «'Αντζέλικο» ('Αγγελικὸς) βρίσκεται γιὰ πρώτη φορὰ στὸ «Θεοτόκον» (1469) τοῦ Φρὰ Ντομένικο ντὰ Κορέλλα μὲ τὸ νόημα: «ὅστις εὑρίσκεται σήμερον μεταξὺ τῶν ἀγγέλων». Λίγο ἀργότερα ὁ Λαντίνο ἔδωσε μιὰν ἄλλη ἐξήγηση: «μὲ ἀγγελικὴ καλλιτεχνικὴ ἔκφραση»· αὐτὴ τὴν ἑρμηνεία κράτησαν οἱ μεταγενέστεροι σὰν τὴν πιὸ εὔλογη γιὰ μιὰ θρησκευτικὴ ἔμπνευση μὲ ξεχωριστὴ ἔξαρση.

'Η λαϊκὴ λατρεία περιέβαλε τὸν Φρὰ 'Αντζέλικο μὲ τὸ οὐράνιο ἀξίωμα τοῦ «Μακάριου», χωρὶς ὅμως καμιὰ ἐπίσημη ἐπικύρωση τῆς 'Εκκλησίας.

Dr. LUCIANO BERTI

«Συνήθιζε νὰ λέῃ ὅτι ἡ τέχνη θέλει πολλὴ γαλήνη»

(Βαζάρι)

Η ΙΣΤΟΡΙΚΗ τοποθέτηση τοῦ Φρὰ 'Αντζέλικο προκάλεσε πολλὲς διαφωνίες. Τὸν χαρακτήρισαν σὰν τὸν «τελευταῖο μυστικιστὴ ζωγράφο» ἀλλὰ καὶ σὰν τὸν πρῶτο διάδοχο τοῦ Μαζάτσιο. Ἡ χτυπητὴ ἀντίθεση τέτοιων ἀπόψεων δὲ μᾶς παραξενεύει καθόλου, τονίζει μόνο τὶς δυσκολίες τῶν προβλημάτων ποὺ θέτει ὁ ἄδολος αὐτὸς μοναχός. Τὰ ἴδια τὰ λάθη τῆς κριτικῆς πλησιάζουν καμιὰ φορὰ τὴν ἀλήθεια. 'Απὸ τὸν δέκατο πέμπτο αἰώνα ἀκόμα, ὁ Λαντίνο βρίσκει ἕναν ὁρισμὸ τῆς τέχνης τοῦ Φρὰ 'Αντζέλικο, ποὺ τὴ θεωρεῖ συνάμα σὰν «ἀγγελική, γεμάτη χάρη κι εὐλάβεια, κοσμημένη μὲ ἄνεση...» Κανένας δὲ θ' ἀρνηθῇ αὐτὰ τὰ χαρίσματα στὸ ζωγράφο τοῦ Ἁγίου Μάρκου. Μόνο ποὺ ἀργότερα παρουσιάζεται ἕνα δίλημμα. 'Απὸ τὴ μιὰ πλευρά, ἡ ρομαντικὴ καθολικὴ κριτική, μὲ τὸν Ρίο, τὸν Καρτιέ, τὸν πατέρα Μαρκέζε, ποὺ θεωρεῖ αὐτὴ τὴν τέχνη σὰ μιὰ ἑρμηνεία τοῦ Δάντη, τὸν 'Αλεάρντι καὶ τὸν μεγάλο Καβαλκαζέλλε: ὅλοι τους θεωροῦν τὸ ζωγράφο (σύμφωνα καὶ μὲ τὴν ἱστορικὴ ἀλήθεια) ὅπως τὸν ἐμφανίζει ὁ Βαζάρι, πιὸ πολὺ σὰ μυστικιστὴ παρὰ σὰ ζωγράφο, πιὸ κοντὰ στὸν οὐρανὸ παρὰ στὴ γῆ, πιὸ ἀντιπροσωπευτικὸ τοῦ Μεσαίωνα παρὰ τῆς 'Αναγέννησης. 'Απὸ τὴν ἄλλη πλευρά, πολλοὶ διακεκριμένοι κριτικοὶ τοῦ εἰκοστοῦ αἰώνα (ὁ Λάνγκτον Ντάγκλας, ὁ Λόνγκι, ὁ Ντενί, ὁ Ραγκιάντι, ὁ Σάλμι) συνασπίζονται, μὲ πολὺ βάσιμα ἐπιχειρήματα, γιὰ νὰ χαρακτηρίσουν τὴν τέχνη τοῦ 'Αντζέλικο σὰ μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ διεισδυτικὲς τῆς 'Αναγέννησης.

ΑΛΗΘΕΙΑ, πῶς ν' ἀποσπάσωμε τὸν Φρὰ 'Αντζέλικο ἀπὸ τὴν 'Αναγέννηση, ποὺ εἶναι τὸ φυσικό του περιβάλλον; Ἡ ἔντονη γεύση τῆς ζωγραφικῆς του καθορίζεται ἀκριβῶς ἀπὸ τὴν προσχώρησή του στὸ νατουραλισμὸ αὐτῆς τῆς ἐποχῆς. Ὁ Μπέρενσον θὰ πῇ ὅτι εἶναι «ὁ πρῶτος ποὺ μᾶς μεταδίδει τὴν αἴσθηση τῶν φυσικῶν ἀπολαύσεων». Εἶναι αὐτὴ ἡ ἴδια τάση ποὺ κάνει ν' ἀναβλύζουν αὐτὲς οἱ πλημμυρισμένες ἀπὸ φῶς μορφές, τοποθετημένες κατὰ τρόπο ἰδανικό, ἀκόμα κι ὅταν αὐτὸ δὲν εἶναι τυπικὰ φανερό, μέσα σ' ἕναν ὀλάνθιστο κῆπο. Ὁ Μπέρενσον, πάλι, θὰ μιλήσῃ γιὰ τὴ «λουλουδένια χάρη τῆς γραμμῆς καὶ τοῦ χρώματος». Μέσα στὴ ρεμβαστικὴ ἔνταση καὶ τὴν ἁρμονικὴ ἰσορροπία της, ἡ πνευματικότητα τοῦ καλλιτέχνη βρίσκει τὴ δική της τεχνοτροπία καὶ τὰ δικά της ἐκφραστικὰ μέσα, καθὼς ὑποτάσσεται στὸ νέο συγκροτημένο παραστατικὸ σύστημα τοῦ Μπρουνελλέσκι, στὸ συγκεκριμένο του χῶρο, στὸ διανοητικό, προοπτικὸ σύμπαν του. Στὸ μεγάλο *Πολύπτυχο τοῦ Ἁγίου Μάρκου* πῶς νὰ μὴν προσέξωμε τὶς θεῖες μορφὲς ποὺ τοποθετοῦνται σὰν κολόνες μέσα στὴ συγκλίνουσα προοπτικὴ μιᾶς βασιλικῆς τοῦ Μπρουνελλέσκι; 'Εξάλλου, πρῶτος ὁ Βαζάρι δὲ θὰ περιλάβῃ τὸ ὄνομα τοῦ Φρὰ 'Αντζέλικο μεταξὺ τῶν μεγάλων ζωγράφων ποὺ διαμορφώθηκαν σύμφωνα μὲ τὶς ἀρχὲς τοῦ Μαζάτσιο, στὸ Κάρμινε;

'Ανάμεσα σ' αὐτὲς τὶς δυὸ ἀντίθετες ἀπόψεις βρίσκεται μιὰ τρίτη ποὺ βλέπει τὸν 'Αντζέλικο σὰν ἕνα μεταβατικὸ ἢ «ἀντιδραστικὸ» καλλιτέχνη· αὐτὴ τὴν ἐνδιάμεση ἄποψη ὑποστηρίζουν ὁ Βὰν Μάρλε, ὁ Μουράτωφ («δὲν ἦταν ἰδιοφυΐα, δὲ θέτει καὶ δὲ λύνει κανένα πρόβλημα μορφῆς»), ὁ Πόουπ-Χέννεσσυ. Αὐτὴ εἶναι μιὰ τοποθέτηση ποὺ ἁπλούστατα μειώνει τὸν Φρὰ 'Αντζέλικο, ἀκόμα κι ὅταν δὲν πλησιάζῃ τὴ σκανδαλώδη γνώμη τοῦ Ο. Γκουερρίνι, ποὺ μερικοὶ ἴσως καὶ νὰ τὴ θεωρήσουν βάσιμη: «Ὅσο γιὰ μένα, δὲν μπορῶ νὰ ὑποφέρω τὸν Μακάριο 'Αντζέλικο. Πόσο ἀντιπαθητικὲς μποροῦν λοιπὸν νὰ εἶναι ὅλες αὐτὲς οἱ Παναγίες... κι αὐτοὶ οἱ ἄγγελοι μὲ τὶς ξανθιὲς σγουρόμαλλες περοῦκες, μὲ τὴ σάλπιγγα στὸ στόμα, κι ὅλα αὐτὰ πάνω σὲ χρυσὸ φόντο! 'Αλήθεια, ὡραῖα πασαλείμματα σκάρωνε αὐτὸς ὁ ρασοφόρος μέσ' στὴν καρδιὰ τῆς 'Αναγέννησης!» Γιὰ νὰ δώσωμε μιὰ ἐξήγηση σ' αὐτὲς τὶς ἀντίθετες ἀπόψεις, ποὺ τόσο συχνὰ προβάλλονται, δὲν πρέπει νὰ παραλείψωμε νὰ θυμηθοῦμε — καὶ εἶναι ἡ θέση ποὺ ὑποστήριξαν τελευταῖα ὁ 'Αργκὰν κι ὁ ὑποφαινόμενος — τὴν ἐξαιρετικὴ μοίρα τοῦ 'Αντζέλικο: πολὺ μεγάλος ζωγράφος βέβαια, ἀλλὰ προπάντων ὑποδειγματικὸς μοναχὸς τοῦ τάγματος τῶν 'Αδελφῶν Κηρύκων, ὅλο ζωτικότητα τότε, ποὺ τὸ εἶχε ἀναμορφώσει πρόσφατα ὁ Ἅγιος Δομίνικος. Τὰ προβλήματα ποὺ ἀντιμετωπίζει πρῶτα ὁ Φρὰ 'Αντζέλικο, καὶ ποὺ πρέπει νὰ τοὺς δώσει μιὰ λύση, ἀφοροῦν τὶς λεπτὲς σχέσεις ἀνάμεσα στὴν 'Εκκλησία καὶ τὴν 'Αναγέννηση, ἀνάμεσα στὸ δόγμα καὶ τὴν αἰσθητικὴ μιᾶς χιλιόχρονης καθολικῆς παράδοσης καὶ τὴ νέα ἄνοδο τῆς λαϊκῆς καλλιέργειας. Κάτω ἀπ' αὐτὸ τὸ πρίσμα ἀκριβῶς ἡ ἱστορικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ προσωπικότητα τοῦ Φρὰ 'Αντζέλικο ἐμφανίζεται σὲ ὅλη της τὴν καθαρότητα.

Ο ΤΖΟΥΛΙΟ ΚΑΡΛΟ ΑΡΓΚΑΝ τόνισε πολὺ καλὰ τὰ βασικὰ καὶ εἰδικὰ «δομινικανὰ» στοιχεῖα αὐτῆς τῆς τέχνης, δογματικῆς στὴ βάση της καὶ «στρατευμένης» σὲ μιὰ φανερὴ



2

ἀποστολικὴ πρόθεση. Ἡ φυσικὴ ὀμορφιὰ καὶ ἡ καλλιτεχνική της ἔκφραση ἔπρεπε νὰ ὁδηγοῦν πρὸς τὸ θεό, μέσα ἀπὸ μιὰ διαδικασία διανοητικὴ (ἀναγωγὴ ἀπὸ τὰ ἀποτελέσματα στὴν αἰτία) καὶ ἠθικὴ συνάμα (ἐκλογὴ τοῦ καλοῦ καὶ ἐξάλειψη τοῦ κακοῦ). Αὐτὸ εἶναι τὸ ὡραῖο ἰδανικὸ ποὺ ἐπιδιώκει ὁ Φρὰ Ἀντζέλικο. Ἀναζητεῖ σὲ καθετὶ μιὰ συμβολικὴ σημασία: τὰ λουλούδια, π.χ., εἶναι τὸ σύμβολο τοῦ παραδείσου. Ἐξαγνίζει τὸ νατουραλισμὸ ἐξαλείφοντας τὶς ὄψεις τοῦ «κακοῦ». Ἡ προοπτικὴ καὶ οἱ φωτοσκιάσεις τῆς Ἀναγέννησης, ποὺ εἶχαν βάσεις σχεδὸν μαθηματικὲς καὶ κέντρο τους τὴν ἀνθρώπινη λογική, θ' ἀντικατασταθοῦν ἀπὸ τὴν ποιητικὴ ἀξία τοῦ φωτός, ποὺ τόσο τὸ ἀγαποῦσε ἡ αἰσθητικὴ καὶ ἡ μεταφυσικὴ τοῦ Μεσαίωνα καὶ ποὺ τὸ ἔβλεπε σὰν θεϊκὸ ἀνάβρυσμα. Ὁ καλλιτέχνης καταλήγει στὸ τέλος ὄχι στὴν ἀντικειμενικὴ «ἄποψη», ἀλλὰ στὴ φωτεινὴ «ὀπτασία», ποὺ ἐξυψώνει τὸν κόσμο καὶ τοῦ ξαναδίνει τὴν ὄψη τῆς ἀρχέγονης Ἐδέμ. Παρ' ὅλ' αὐτὰ οἱ καινοτομίες τοῦ Ἀντζέλικο συμπίπτουν, ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, μὲ τὶς πιὸ καθαρὰ ἀναγεννησιακὲς καινοτομίες, π.χ. στὴν ἀντίληψή του γιὰ τὴ ζωγραφικὴ ἀπεικόνιση κάθε ἱστορίας μὲ πρότυπο τὴ δράση. Γιὰ τοὺς καλλιτέχνες τῆς Ἀναγέννησης ἡ δράση εἶναι αὐτοσκοπός, μέσα στὴ σύγκρουση τῶν θελήσεων, στὸ κέντρο ἑνὸς γήινου καὶ περιορισμένου κόσμου. Ἀλλὰ γιὰ τὸν Φρὰ Ἀντζέλικο ὅλα εἶναι καθορισμένα ἀπὸ πρίν, προσανατολισμένα πρὸς ἕναν ὕστατο σκοπό: ἀναπολεῖ τὰ βιβλικὰ καὶ θρησκευτικὰ θέματα καὶ τὶς ἀφηγήσεις μὲ θαυμασμό, σὰ νὰ ἐπρόκειτο γιὰ μιὰ ἱερὴ παράσταση· χωρὶς ἄλλο γι' αὐτὸν τὸ λόγο δείχνουν ὅλοι οἱ «κακοὶ» σὰ μεταμφιεσμένοι. Θὰ μπορούσαμε νὰ θεωρήσωμε ὅτι ἡ τέχνη τοῦ Φρὰ Ἀντζέλικο, «ἐκκλησιαστική», σὲ ἀντιδιαστολὴ μὲ τὴν κοσμική, προαναγγέλλει κιόλας, σὲ ἐμβρυακὸ στάδιο τουλάχιστον, τὴν τέχνη τῆς Ἀντιμεταρρύθμισης. Ὑπακούοντας σ' ἕνα εἶδος αὐτοκριτικῆς, ὁ Φρὰ Ἀντζέλικο περιορίζει, π.χ., τὶς ἀφηγηματικὲς σκηνὲς καὶ τὶς σκηνὲς δράσεως, ποὺ τόσο πλουσιοπάροχα συνιστοῦσε στὴ ζωγραφικὴ ὁ Ἀλμπέρτι, στὸ μικρότερο δυνατὸ σχῆμα τῆς πρεντέλας· ἐκτὸς ἀπὸ τὶς μεταγενέστερες τοιχογραφίες τοῦ Βατικανοῦ, ποὺ ἔγιναν γιὰ ἕναν πάπα οὐμανιστή, ἀποφεύγει αὐτὰ τὰ θέματα στὰ ἔργα φυσικοῦ μεγέθους, ποὺ ἔχουν, ἀντίθετα, μιὰ δύναμη στοχασμοῦ στατική, μποροῦμε νὰ ποῦμε. Ἀποφεύγει ἀκόμα τὰ θρησκευτικὰ θέματα ποὺ θὰ μποροῦσαν νὰ ἔχουν μιὰ κάπως αἰσθησιακὴ ἑρμηνεία σὰν τὶς *Ἱστορίες τοῦ Ἀδὰμ καὶ τῆς Εὔας*, τὴ *Μέθη τοῦ Νῶε*, τὴν *Κόλαση*, ποὺ ἀπεικονίζονταν συνήθως σὲ πίνακες τεραστίων διαστάσεων. Ὁ οὐσιαστικὸς ὅμως ρόλος ποὺ ἐπωμίζεται αὐτὴ ἡ αὐτοκριτικὴ — ποὺ σίγουρα δὲν ἀκολουθεῖ ἕνα συγκροτημένο πρόγραμμα ἀλλὰ προέρχεται ἀπὸ μιὰ διαίσθηση κάθε ἄλλο παρὰ ἀσυνάρτητη — εἶναι νὰ μὴν τὸν ἀφήση νὰ παρασυρθῆ καὶ ἀπορροφηθῆ τελείως ἀπὸ τὸ λαϊκὸ καὶ ἐπιστημονικὸ σύστημα τῆς νέας τέχνης. Αὐτὸ ἐξηγεῖ τὴ θεληματικὴ ἀπουσία συστήματος στὸ ἔργο τοῦ Ἀντζέλικο, τὸν ἀσυμπλήρωτο νατουραλισμό του, τὴ φανερή του ἄρνηση γιὰ κάθε ὑπερβολικὴ ἐμβάθυνση στοὺς νόμους τῆς προοπτικῆς καὶ τῆς ἀνατομίας, τὴ συνειδητή του ἀπομάκρυνση ἀπὸ μιὰ ψυχολογία ποὺ δὲν εἶναι εὐλαβικὴ καὶ γαλήνια. Ὁ Ἅγιος Δομίνικος εἶχε διαφωνήσει μὲ τὸν Σαλουτάτι γιὰ τὴν εἰσαγωγὴ τῶν παιδιῶν στὴν ἀρχαία ἐπιστήμη, ποὺ τὴν ἔκρινε ἐπικίνδυνη γιὰ τὴ νεολαία καὶ ποὺ ἔπρεπε κατὰ τὴ γνώμη του νὰ προορίζεται μόνο γιὰ ὥριμους ἀνθρώπους, ἀπαρασάλευτα προσκολλημένους στὶς ἀρχὲς τῆς χριστιανικῆς πίστεως. Ὁ Φρὰ Ἀντζέλικο δείχνει ὅτι ἔχει διαλέξει, γιὰ τὸν ἑαυτό του ὅσο καὶ γιὰ τὸ κοινό του, τὴ στάση μιᾶς αἰώνιας παιδικότητας, χαρακτηριστικῆς τοῦ τέλους τῆς γοτθικῆς ἐποχῆς.

ΜΟΝΟ ἕνα τέτοιο πολύμορφο κριτικὸ περίγραμμα μπορεῖ νὰ φωτίση τὴ μελέτη μιᾶς μυστικιστικῆς τέχνης, ὅπου συνυπάρχουν, μ' ἕναν τρόπο ἀρκετὰ μυστηριώδη κι ἀκατανόητο, τὸ ἁπλὸ καὶ τὸ σύνθετο, τὸ εὔκολο καὶ τὸ δύσκολο, ἡ βραδύτητα καὶ ἡ ταχύτητα. Ἡ διάπλαση τῆς προσωπικότητας τοῦ Φρὰ Ἀντζέλικο σὰ ζωγράφου παραμένει ἀόριστη καὶ ἀσαφής. Πολλὲς εἰκασίες ἔγιναν. Σχετικὰ μπορεῖ νὰ ὑποθέση κανεὶς ὅτι μετὰ τὸν Μαζάτσιο τὸν ἐπηρέασαν ὁ Σταρνίνα, ὁ Λορέντσο Μόνακο, ὁ Τζεντίλε ντὰ Φαμπριάνο. Τὸ *Τρίπτυχο τοῦ Μάρτυρος Ἁγίου Πέτρου*, λίγο πρὶν ἀπὸ τὰ 1429, δείχνει ἀκόμα ἀρκετὰ χαλαρὸ κι ἀδύναμο, μὲ γοτθικὴ πάντοτε ἔμπνευση καὶ ἀβέβαιη παιδεία. Θὰ μπορούσαμε ἴσως νὰ ποῦμε ὅτι εἶναι ἐπηρεασμένο ἀπὸ τὸν Τζεντίλε. Ἀλλὰ τὸ χαρακτηρίζει καὶ αὐτὸ ἕνας ἰδιαίτερος προσανατολισμὸς στὴ μοναστικὴ ἁπλούστευση τῶν μορφῶν τῶν δομινικανῶν ἁγίων. Τὸ *Τρίπτυχο* τοῦ Σὰν Ντομένικο ντὰ Φιέζολε, ποὺ τὸ ξαναδούλεψε ἀργότερα, σημειώνει ἕνα βῆμα πρὸς τὰ ἐμπρός. Οἱ ἅγιοι δὲν ἄλλαξαν· ἀλλὰ ἐνῶ ὁ κύκλος τῶν ἀγγέλων μὲ τοὺς πολύχρωμους χιτῶνες ποὺ προσκυνοῦν τὴν Παρθένο, τὸ χρυσὸ φῶς καὶ τὸ γυμνὸ καὶ ζωηρὸ Βρέφος θυμίζουν Μαζολίνο καὶ Μαζάτσιο, ἡ ψιλόλιγνη Παρθένος καὶ οἱ ἄγγελοι ἕνας-ἕνας θυμίζουν πολὺ καθαρὰ τὸν Λορέντσο Μόνακο. Ἀπὸ τὴ μιὰ πλευρά, ὁ νέος νατουραλισμὸς καὶ ὁ ὀρθολογισμὸς τῆς Ἀναγέννησης, ἀπὸ τὴν ἄλλη ἡ γοτθικὴ παράδοση στὴν πιὸ ὑψηλὴ πνευματικότητά της ἀποτελοῦσαν πραγματικὰ τοὺς δυὸ πόλους τῆς τέχνης τοῦ Φρὰ Ἀντζέλικο. Αὐτὸς ὁ διπλὸς προσανατολισμὸς ἐπιβεβαιώνεται κι ἀπὸ ἄλλα ἔργα ποὺ μποροῦμε νὰ χρονολογήσωμε τὴν ἴδια ἐποχὴ (γύρω στὰ 1430): τὴν *Παναγία* τοῦ Ἁγίου Μάρκου, στὴν τεχνοτροπία τοῦ Λορέντσο Μόνακο, μιὰν ἄλλη *Παναγία*, ποὺ βρέθηκε τελευταῖα καὶ ποὺ δείχνει καθαρὰ τὴν ἐπίδραση τοῦ Μαζάτσιο, τόσο στὸ ἴδιο τὸ Βρέφος ὅσο καὶ στὴ χειρονομία ποὺ κάνει γιὰ νὰ πιάση τὸ σταφύλι, ἢ ἀκόμα τὶς ἐξαίσιες μικρογραφίες τοῦ *Λειτουργικοῦ Βιβλίου 558* (Ἅγιος Μάρκος).

Γύρω στὰ 1430 ἔρχεται νὰ ἐγκατασταθῆ στὸ Σὰν Ντομένικο ντὰ Φιέζολε ἕνας πολὺ νέος Φλωρεντινὸς ζωγράφος καὶ μικρο-

γράφος, ἀπὸ ἀρχοντικὴ καὶ καλλιεργημένη οἰκογένεια, ὁ Τσανόμπι Στρότσι. Ἀφοῦ ἔγινε ἕνας ἀπὸ τοὺς κυριότερους συνεργάτες τοῦ Φρὰ Τζιοβάννι, συνέβαλε ἴσως στὸ νὰ καθορίση καὶ νὰ ἐντείνη ὁ δάσκαλός του τὸ ἐνδιαφέρον του γιὰ τὶς νέες παραστατικὲς ἀξίες ποὺ καθιερώνονταν τότε στὴ Φλωρεντία. Εἶναι μάλιστα πολὺ χαρακτηριστικὸ ὅτι ὁρισμένοι ἀπέδωσαν στὸν ἴδιο τὸν Στρότσι δυὸ πίνακες, σωστὰ ἀριστουργήματα, ποὺ ἀκολουθοῦν χρονολογικὰ αὐτοὺς ποὺ ἀναφέραμε πιὸ πάνω: τὴν πατρότητά τους ὅμως δὲν μπορεῖ νὰ τὴ διεκδικήση, χωρὶς καμιὰ ἀμφιβολία, παρὰ μόνο ὁ Φρὰ Ἀντζέλικο. Πρόκειται γιὰ τὴ *Δευτέρα Παρουσία* γιὰ τὴ Σάντα Μαρία Νουόβα, ποὺ βρίσκεται σήμερα στὸν Ἅγιο Μάρκο, καὶ τὸν *Εὐαγγελισμὸ* τοῦ Πράντο, ποὺ φιλοτέχνησε, ὅπως πάντα, γιὰ τὸ Σὰν Ντομένικο. Στὴ *Δευτέρα Παρουσία* ἡ προοπτικὴ τῶν ἀνοικτῶν τάφων ὁδηγεῖ στὸν οὐρανὸ τῆς ἡμέρας τῆς Κρίσεως, σὰ νὰ ἦταν ἡ σύγκλιση τῶν γραμμῶν πρὸς τὸ ἄπειρο τὸ σύμβολο τῆς συγκλίσεως τοῦ χρόνου πρὸς τὴν αἰωνιότητα. Στὸν *Εὐαγγελισμό,* ποὺ τὸν στολίζει μιὰ πρεντέλα μὲ μικρὲς σκηνὲς δουλεμένες μὲ χάρη, τὸ θεῖο ἐπεισόδιο συμβαίνει σὲ μιὰ στοὰ μὲ ἡμικυκλικὲς ἁψίδες. Αὐτὰ τὰ δυὸ ἔργα ἀποτελοῦν, χωρὶς καμιὰ ἀμφιβολία, γνησιότατες ἐκφράσεις τῆς τέχνης τῆς Ἀναγέννησης, ἂν καὶ μποροῦμε ἀκόμα νὰ προσέξωμε τὴ νευρώδη λεπτότητα, καθαρὰ γοτθική, τοῦ καλλιτέχνη. Ἡ ἀντίληψη τοῦ ζωγράφου γιὰ τὴ φύση συμπίπτει ἐδῶ, ὅπως καὶ στὸ χορὸ τῶν ἀγγέλων τοῦ περίφημου κήπου τῶν ἐκλεκτῶν στὴ *Δευτέρα Παρουσία* καὶ στὸν *Εὐαγγελισμό,* μ' ἕνα γήινο παράδεισο ὅλο ἀθωότητα κι αὐθορμητισμό.

ΠΑΝΤΩΣ γιὰ τὸν Φρὰ Τζιοβάννι ἀρχίζει μιὰ νέα περίοδος λίγο ἀργότερα, ὅταν τοῦ ἀναθέτουν νὰ ζωγραφίση τὸ μεγάλο ἱεροφυλάκιο γιὰ τοὺς Λιναγιουόλι, τὸ 1433: τὸ σχέδιο τοῦ μαρμάρινου γείσου τὸ ἀνέθεσαν στὸν περίφημο γλύπτη Λορέντσο Γκιμπέρτι· ἔτσι ὁ μοναχός, ποὺ τὸ ἀστέρι κι ἡ φήμη του ὅλο κι ἀνέβαιναν, ἔπρεπε ν' ἀντιμετωπίση ἐπάξια τὴν κρίση τοῦ κοινοῦ καὶ τὶς συζητήσεις τῶν μορφωμένων κριτικῶν. Δὲν μποροῦσε πιὰ νὰ περιορίζεται στὴν εὐλαβικὴ λιτότητα ἢ στοὺς τρυφεροὺς θρύλους τῶν πρώτων του ἔργων, ποὺ προορίζονταν, σχεδὸν ἀποκλειστικά, γιὰ μοναστήρια. Ἐνῶ στὶς μικρὲς λειψανοθῆκες τῆς Σάντα Μαρία Νοβέλλα ὁ ζωγράφος μποροῦσε νὰ δουλεύη μὲ τὴν τεχνοτροπία τῶν χαριτωμένων μικρογραφιῶν, στὸ ἱεροφυλάκιο τῶν Λιναγιουόλι ὑποχρεώθηκε νὰ ἐπιδιώξη ἕνα ὕφος μνημειακό, πιὸ ἐπιβλητικὸ κι ἐπίσημο (ποὺ εἶχε σὰν ἀποτέλεσμα νὰ κάνη τὴν Παρθένο ἕνα μεγάλο εἴδωλο ἄκαμπτο κι ἐπιτηδευμένο). Ὁ θαυμάσιος *Εὐαγγελισμὸς* τῆς Κορτόνας δείχνει πιὸ ρωμαλέος καὶ δυνατὸς ἀπ' ὅ,τι ἐκεῖνος τοῦ Πράντο. Οἱ κολόνες τῆς στοᾶς ἀπόκτησαν μεγαλύτερη σημασία, ἡ πλατύτερη προοπτικὴ ὀργανώνει καλύτερα τὰ ἀρχιτεκτονήματα, ὁ ἄγγελος κινεῖ τὸ δάχτυλο καὶ μιλᾶ μὲ διαφορετικὴ δραματικὴ δύναμη, ἐνῶ στὴν πρεντέλα ὁ νατουραλισμὸς γίνεται πιὸ ἔντονος: ἡ *Ἐπίσκεψη*, π.χ., δίνει μιὰ ἐντύπωση προοπτικῆς ἀπὸ ψηλά, σὲ μιὰ ἀτμόσφαιρα ὅλο ἀποχρώσεις, καὶ εἶναι τὸ πρῶτο τοπίο τῆς Ἀναγέννησης ποὺ ἐμπνέεται ζωγράφος ἀπευθείας ἀπὸ τὴ φύση (πρόκειται γιὰ τὴ θέα τῆς λίμνης Τρασιμέννης καὶ τοῦ Καστιλιὸν ντὲλ Λάγκο).

Στὰ 1435 περίπου ὁ Φρὰ Ἀντζέλικο ἐπιβεβαίωσε πιὰ ὁριστικὰ τὴ νατουραλιστική του τοποθέτηση. Ὁ τόνος τῆς ἀφηγήσεώς του πλησιάζει (μέσα στὰ ὅρια ποὺ ὑπογραμμίσαμε) πιὸ πολὺ στὴν πραγματικότητα. Τὸ ἴδιο συμβαίνει μὲ τὴν προοπτική, ποὺ γίνεται πιὸ αὐστηρή. Ὅσο γιὰ τὶς μορφές, ἐξανθρωπίζονται, καθὼς ἐντάσσονται σὲ πλατύτερους χώρους. Οἱ γοτθικὲς ἀκόμα ἀποχρώσεις ἐξαφανίζονται σχεδὸν ὁλότελα, καθὼς τὶς ἀπορροφᾶ ἡ ἐξιδανίκευση τῆς μορφῆς, μέσα σὲ μιὰ φωτεινὴ καὶ αἰθέρια ἀτμόσφαιρα. Τὸ μικρὸ κόσμημα ποὺ ἀναφέραμε κιόλας, *ὁ Ζαχαρίας γράφει τὸ ὄνομα τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη Βαπτιστῆ* (Ἅγιος Μάρκος), διαρθρώνει μέσα σ' ἕνα τριπλὸ βάθος τὴν προοπτικὴ θέα καὶ ἡ ἐπαφή του μὲ τὸ φῶς ἀνάβει ἀνταύγειες ἀπὸ πολύτιμα πετράδια πάνω στὰ χρώματα τῶν μικρῶν μορφῶν. Ἡ *Ἀποκαθήλωση* (ἄλλοτε στὴ Σάντα Μαρία ἀλ Τέμπιο καὶ σήμερα στὸν Ἅγιο Μάρκο), ποὺ χρονολογεῖται — τουλάχιστον τὸ ἀρχίνημά της — στὰ 1436, ἔχει μιὰ συγκίνηση ἐλεγειακή, χάρη στὸ ὀρθογώνιο σχῆμα τῆς εἰκόνας ποὺ περισφίγγει τὶς μορφὲς σὰ νὰ τὶς σκέπαζε ἕνα χαμηλὸ ταβάνι, στὴ διάχυτη μελαγχολία τοῦ δειλινοῦ καὶ τῶν τειχῶν μιᾶς ἔρημης πολιτείας. Ἀλλὰ στὴν ἄλλη *Ἀποκαθήλωση,* ποὺ βρίσκεται κι αὐτὴ στὸν Ἅγιο Μάρκο, ἡ δράση τῶν δευτερευόντων προσώπων παρουσιάζεται πολὺ διαφορετικά, σὲ μιὰ πολύπλοκη σύνθεση ὅπου τὸ τοπίο, πλούσιο καὶ ποικίλο, ταυτίζεται, ἀκολουθώντας ἕναν ἰδιοφυῆ ρυθμό, μὲ τὸ κάθετο σχῆμα τοῦ πίνακα, ποὺ εἶναι ἀκόμα διαρθρωμένος κατὰ τὸ πρότυπο τοῦ γοτθικοῦ τρίπτυχου. Ἡ *Εἰκόνα Βωμοῦ τῆς Ἀνναλένα* μπορεῖ νὰ θεωρηθῆ σὰν ὁ πρῶτος πίνακας ποὺ ἔχει διάγραμμα τυπικὰ ἀναγεννησιακό, χάρη στὴν ἑνότητα τοῦ χώρου ποὺ τοῦ δίνει τὸ ὀρθογώνιο σχῆμα, ποὺ τὸ πλαισιώνουν παραστάδες μὲ ἐπιστύλια. Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ ἰσορροπία τοῦ βάθους τονίζει τὴν ἀκριβῆ θέση κάθε προσώπου,πράγμα ποὺ στὰ γοτθικὰ πολύπτυχα ἦταν ρόλος τῶν χωρισμάτων, ἐνῶ ἡ κόγχη τοῦ θρόνου τῆς Παρθένου ὑποδέχεται καὶ ἀξιοποιεῖ τὸ κεντρικὸ πρόσωπο. Ὁ Φρὰ Ἀντζέλικο, ἐξάλλου, δὲ φοβᾶται τοὺς αὐτοσχεδιασμοὺς ποὺ τὸν γυρίζουν πίσω, ὅπως π.χ. στὸ *Τρίπτυχο* τῆς Κορτόνας, ὅπου δίνει στὶς πτυχὲς τῶν ἐνδυμάτων σχῆμα μισοφέγγαρου. Ἐνῶ στὸ *Τρίπτυχο* τῆς Περούτζια ἀκολουθεῖ τὴν παραδοσιακὴ πλαισίωση ποὺ ἀπαιτοῦσε ὁπωσδήποτε ἕνα μὴ φλωρεντινὸ περιβάλλον, τὴν ξεπερνᾶ μὲ τὴ σαφήνεια τῆς προοπτικῆς, τὸν ἁρμονικὸ ὄγκο τῶν σχημάτων καὶ τὴν ἀνυπέρβλητη λεπτότητα τοῦ φωτὸς καὶ τοῦ χρώματος, ποὺ οἱ τόνοι τους προαναγγέλλουν ἄμεσα τὸν Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα. Ἡ πρεντέλα αὐτοῦ τοῦ ἔργου, ποὺ στὴν ἐκτέλεσή

1 - *Ὁ Δαυΐδ νέος,* Λονδίνο, Βρεταννικὸ Μουσεῖο.

2 - *Κεφαλὴ μοναχοῦ,* Σαντιγύ, Μουσεῖο Κοντέ. (Φωτογραφία Giraudon).

3 - *Ἡ Παναγία μὲ τὸ Βρέφος,* Φλωρεντία, Σὰν Ντομένικο ντὰ Φιέζολε.



3

της πῆρε ἴσως μέρος ὁ Τζιοβάννι ντὶ Κονσάλβο, μὲ τὴ μικρή, ἀνάμεσα σὲ ἄλλες, σκηνὴ τοῦ θαλασσινοῦ θαύματος τοῦ Ἁγίου Νικολάου, ἔχει τὸ χαρακτήρα μιᾶς Ἀναγέννησης ποὺ θὰ μπορούσαμε κιόλας νὰ τὴν ποῦμε ρομαντική.

Ἀλλὰ στὰ 1437 ὁ πάπας Εὐγένιος Δ΄ δέχεται ν' ἀποχωριστῆ τὸν Φρὰ Τζιοβάννι γιὰ χάρη τῶν Δομινικανῶν μεταρρυθμιστῶν τοῦ Ἁγίου Δομίνικου. Ὁ καλλιτέχνης κατεβαίνει τότε στὸν Ἅγιο Μάρκο, ποὺ τὴν ἀρχιτεκτονική του ἀνακαίνιση εἶχε ἀναλάβει ὁ Μικελότσι μὲ ἐντολὴ — καὶ ἔξοδα — τοῦ Κόζιμο τῶν Μεδίκων. Εἶχε λοιπὸν ὁ Φρὰ Ἀντζέλικο νὰ δουλέψη δίπλα στὸν ἴδιο τὸν Μικελότσι, στολίζοντας τὸ νέο μοναστήρι μ' ἕνα σύνολο ἀπὸ τοιχογραφίες ποὺ θὰ ζωντάνευαν καὶ θὰ τόνωναν τὸ ζῆλο τῶν μοναχῶν. Τὸ μήνυμα τοῦ ζωγράφου δὲν ἀπευθύνεται πιὰ στὸ λαὸ ἀλλὰ στὸν κλειστὸ χῶρο τῆς μονῆς, σὲ μορφωμένους καὶ καταρτισμένους ἀδελφούς. Γι' αὐτὸ καὶ θὰ σταθῆ περισσότερο στὴν οὐσία, στὰ σύμβολα, μὲ μιὰ ὡριμότητα πιὸ «ἐσωτερική». Θ' ἀποβάλη, ὅπως ἁρμόζει σὲ μοναχούς, καθετὶ περιττό, κάθε ἐγκόσμια ματαιότητα, χωρὶς ὅμως νὰ παραμελήση τὴν ἐπιστήμη, ἀπαραίτητη γι' αὐτὸ τὸ τάγμα τῶν Κηρύκων. Ἕνα σοφὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα κατευθύνει τὴ διάταξη τῶν πινάκων του. Ἀπέναντι στὴν εἴσοδο, στὸ πρῶτο περιστύλιο, *ὁ Ἅγιος Δομίνικος στὰ πόδια τοῦ αἱματωμένου Ἐσταυρωμένου,* πάνω σ' ἕνα ἔδαφος ἐντελῶς γυμνό, μ' ἕναν κενὸ στὸ βάθος οὐρανό, δίνει τὸν τόνο τῆς ἀπόλυτης αὐστηρότητας καὶ ὁδηγεῖ διαμιᾶς στὴν περισυλλογὴ καὶ τὴν κατάνυξη. Ὁ Φρὰ Ἀντζέλικο ἐγγίζει ἐδῶ, μέσα ἀπὸ μιὰ αὐξανόμενη ἁπλότητα, μιὰ σαφήνεια σχεδὸν γεωμετρική: ἡ γραμμὴ τοῦ ὁρίζοντα εἶναι ἀπόλυτα εὐθεία καὶ τὰ δυὸ πρόσωπα θὰ μποροῦσαν νὰ ἐγγραφοῦν μέσα σὲ κυλινδρικοὺς ὄγκους. Ὁ φορμαλισμός, ἐπιβλητικὸς καὶ μεγαλόπρεπος, τονίζει τὸ κῦρος τοῦ δομινικανοῦ τάγματος. Οἱ πόρτες ποὺ βλέπουν στὴ μονὴ εἶναι γεμάτες μὲ μικρὰ τοξωτὰ ἀνοίγματα, ποὺ ἀκολουθοῦν τὸ παραδοσιακὸ σχῆμα. Ὁ ἐπισκέπτης ποὺ διαβαίνει τὸ κατώφλι τοῦ ξενώνα ἀντικρίζει μιὰ χαρακτηριστικὴ σκηνή: *ὁ Ἰησοῦς μὲ περιβολὴ προσκυνητοῦ γίνεται δεκτὸς ἀπὸ δυὸ Δομινικανούς.* Ὅλη ἡ ἔκταση τοῦ τοίχου τοῦ βάθους στὴ μεγάλη αἴθουσα καταλαμβάνεται ἀπὸ μιὰ μεγάλη τοιχογραφία, μὲ θέμα τὴ *Σταύρωση,* πού, ἀπὸ διάφορα ἔγγραφα, μποροῦμε νὰ τὴ χρονολογήσωμε γύρω στὰ 1441 - 1442. Δὲν πρόκειται ἐδῶ γιὰ μιὰ ξερὴ ἱστορικὴ ἀναπαράσταση τοῦ γεγονότος: πραγματικά, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ Μαρία καὶ τὸν Ἅγιο Ἰωάννη, παρευρίσκονται οἱ ἅγιοι ἱδρυτὲς τῶν κυριότερων μοναστικῶν ταγμάτων, καθὼς καὶ οἱ μεγάλοι Ἅγιοι ποὺ τιμᾶ ἡ Φλωρεντία, ὅπως ὁ Κοσμᾶς κι ὁ Δαμιανός, προστάτες τῆς οἰκογένειας τῶν Μεδίκων. Ἡ δραματικὴ ἔκφραση περιορίζεται σὲ μιὰ παραλλαγὴ πάνω στὸ θέμα τῆς εὐλαβικῆς κι ἐπίσημης ὀδύνης αὐτῶν τῶν μεγάλων μοναχῶν, τῶν «τεθλιμμένων καὶ θρηνούντων» (Βαζάρι), μ' ἕναν ἀχανῆ οὐρανὸ στὸ βάθος. Ὁ οὐρανός, καθὼς ἔχει φύγει τὸ γαλάζιο του χρῶμα, σήμερα εἶναι κόκκινος (ἀπὸ τὸ κόκκινο χρῶμα τῆς προκαταρκτικῆς ἐργασίας), πρᾶγμα ποὺ δημιουργεῖ μιὰ ἐντύπωση ἀκόμα πιὸ ὑποβλητική.

ΤΟ ΕΠΑΝΩ ΠΑΤΩΜΑ τοῦ Ἁγίου Μάρκου εἶναι ὁλόκληρο ἕνας λιτὸς κοιτώνας, μὲ μικρὰ κελιὰ ποὺ ἀνοίγουν σὲ μεγάλους διαδρόμους. Τὸ ὕφος τοῦ ζωγράφου εἶναι λιτὸ καὶ ρωμαλέο καὶ δίνει, ὅπως καὶ στὸ κάτω πάτωμα, τὸ χαρακτήρα του στὸ χῶρο. Ὁ *Εὐαγγελισμὸς* τῆς εἰσόδου, ποὺ ἡ βαριά του ἀρχιτεκτονικὴ μοιάζει μ' αὐτὴν ποὺ διάλεξε ὁ Μικελότσο γιὰ τὶς στοὲς τοῦ μοναστηριοῦ, σφραγίζεται ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ μιᾶς Ἀναγέννησης σχεδὸν «ρωμανικῆς». Ἀλλὰ ἐκεῖ ποὺ ὁ Φρὰ Ἀντζέλικο ξεπερνᾶ τὸν ἑαυτό του εἶναι στὶς μικρὲς τοξωτὲς τοιχογραφίες τῶν κελιῶν. Ἐδῶ ὁ διάλογος εἶναι βαθιὰ προσωπικός, ὑποταγμένος ἀλλὰ ἀνήσυχος. Καὶ τὸ ἐπεισόδιο, ποὺ συνοψίζεται καὶ περιορίζεται σ' ἕναν κλειστὸ χῶρο προσευχῆς, συγκεντρώνει μέσα του τὶς πιὸ ὑψηλὲς πνευματικὲς δυνατότητες. Κι ἐδῶ ὁ *Εὐαγγελισμός:* ἔχει τὴν ἁπλότητα ἑνὸς «Ἄβε Μαρία» καὶ τὸ βλέμμα βυθίζεται ἀμέσως σὲ μιὰ βαθιὰ προοπτική, χωρὶς ἐντυπωσιακὰ ἐφφὲ στὸ πρῶτο ἐπίπεδο. Ἀλλὰ οἱ νευρώσεις στοὺς θόλους, οἱ ἐναλλαγὲς φωτεινότητας ἀπὸ τὸν ἕνα στὸν ἄλλο ἀσβεστωμένο τοῖχο, μιὰ σκιά, μιὰ μισανοιγμένη πόρτα, ὅλα ἀποκτοῦν ἔντονη σημασία, σὰν τὰ λόγια ποὺ προφέρονται στὴν καρδιὰ τῆς σιωπῆς καὶ τῆς περισυλλογῆς. Ἡ μορφὴ τείνει σὲ μιὰ λεπτότητα καθαρὰ πνευματική, ὅπως στὴ γονατιστὴ Παρθένο. Σ' αὐτὲς τὶς σκηνές, ἡ παράδοξη παρουσία τοῦ Μάρτυρος Ἁγίου Πέτρου ἢ τοῦ Ἁγίου Δομίνικου — ποὺ πότε φέρνει στὴ μνήμη τὴν ὑπέρτατη θυσία γιὰ τὴν ὁποία πρέπει πάντα νὰ εἶναι ἕτοιμος κάθε Δομινικανός, πότε θυμίζει τὸ δόγμα τοῦ τάγματος — ἀποτελεῖ ἕνα ἄλλο μέσο γιὰ νὰ τονώση ἀποτελεσματικὰ τὴν εὐλάβεια τοῦ μοναχοῦ ποὺ προσεύχεται.

Ἡ κριτικὴ ξεχώρισε, χωρὶς καμιὰ ἀμφιβολία, τὰ ἴχνη διαφόρων συνεργατῶν στὴν ἐκτέλεση τῶν τοιχογραφιῶν στὰ σαράντα περίπου κελιά. Ὁ Φρὰ Τζιοβάννι πρέπει νὰ κατεύθυνε τὴν ἐκτέλεση ὁλόκληρου τοῦ τοιχογραφικοῦ ἔργου, ποὺ ἔγινε χωρὶς καμιὰ λογικὴ τάξη διαδοχῆς, παίρνοντας ἴσως ὑπόψη του τὶς διαθέσεις καὶ τὶς προτιμήσεις τοῦ κάθε μοναχοῦ· φτάνει ἔτσι, μὲ τὸν αὐθορμητισμὸ τῆς ἐμπνεύσεως, σὲ πολὺ ὑψηλὲς ἐκφραστικὲς κορυφές. Πῶς νὰ μὴν ἀναφέρωμε ἐπίσης τὸ *Μή μου ἅπτου,* μὲ τὴν ἀλησμόνητη φρεσκάδα καὶ τὴν ὁλόδροση πρασινάδα τοῦ κήπου του, καὶ τὸ Χριστὸ κηπουρὸ νὰ διαβαίνη μ' ἀνάλαφρο βῆμα πάνω στὸ γρασίδι, μὲ τὶς ἄκρες τῶν ποδιῶν γυρισμένες, ὅπως στὴ γοτθικὴ τέχνη; Ὁ συμβολισμὸς τοῦ *Προπηλακιζόμενου Χριστοῦ* ἀναφέρεται μόνο σὰ μιὰ ἀνάμνηση πίσω ἀπὸ τὶς δυὸ καθισμένες μορφές, βυθισμένες στοὺς συλλογισμούς τους, ποὺ δὲν εἶναι ἄλλοι ἀπὸ τὴν Παρθένο καὶ τὸν Ἅγιο Δομίνικο. Ἡ *Μεταμόρφωση* τοποθετεῖ τὸ Χριστὸ στὸ κέντρο μιᾶς δόξας ἐκτυφλωτικῆς λευκότητας. Ἡ *Στέψη τῆς Παρθένου* τοποθετεῖται στὸ κέντρο κύκλων ὁλοένα πιὸ διάφανων καὶ ἄυλων, ποὺ μεταβάλλουν τὴν «ἀέρινη» (ἀπὸ ψηλὰ) προοπτικὴ σὲ «οὐράνια προοπτική». Καὶ στὴν τοιχογραφία τοῦ διαδρόμου, μὲ *τὴν Παναγία καὶ Ἁγίους,* ἡ ρυθμισμένη ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ βάθους — μὲ τὴν ἀναγεννησιακὴ ὄψη καὶ μὲ τὴν τέλεια ἰσορροπία τῆς συνθέσεως, τῆς τόσο συγκεντρωτικῆς καὶ συμμετρικῆς — εἶναι σὰ νὰ ὑποβάλλη, χάρη σὲ μιὰ αἰσθητικὴ ἁρμονία πολὺ κλασική, μὲ φόρμες αὐστηρὲς καὶ συνάμα τέλειες, τὸ ἴδιο τὸ θρησκευτικὸ ὅραμα: τὸ λεπτὸ φῶς ποὺ χαϊδεύει τὰ ἀρχιτεκτονήματα, ἐξαγνίζοντας καὶ ἐξυψώνοντας τὴν ὑλική τους ὀμορφιά, εἶναι σὰ ν' ἀναφέρεται στὴ δύναμη ποὺ ἔχει ἡ πίστη ν' ἀπολυτρώνη, νὰ φωτίζη καὶ νὰ μεταμορφώνη.

ΣΧΕΔΟΝ τὴν ἴδια ἐποχὴ ὁ Φρὰ Ἀντζέλικο εἶχε ζωγραφίσει τὸ *Πολύπτυχο* τῆς μεγάλης Ἁγίας Τράπεζας τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἁγίου Μάρκου, τονίζοντας ἐδῶ κυρίως τὴν ἐξωτερικὴ αἴγλη. Ἡ φοβερὴ φθορὰ ποὺ προκάλεσε μιὰ ἀπρόσεκτη συντήρηση μὲ βάση τὴ σόδα εἶναι σίγουρα μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ σημαντικὲς καταστροφὲς ποὺ ἔπληξαν ποτὲ τὸ θησαυρὸ τῆς φλωρεντινῆς Ἀναγέννησης. Τὸ *Πολύπτυχο* ἀποτελοῦσε πραγματικά, ὅπως μποροῦμε νὰ διαπιστώσωμε ἀκόμα καὶ σήμερα, τὸ κυριότερο ἔργο τοῦ Φρὰ Ἀντζέλικο σ' αὐτὸ τὸ εἶδος: τεράστιο καὶ ἐπίσημο, ἐπιτηδευμένο καὶ λεπτότατο, μὲ τὰ θαυμάσια ἰσορροπημένα του ἀρχιτεκτονήματα νὰ χρησιμεύουν σὰν πλαίσια σὲ διακοσμητικοὺς αὐτοσχεδιασμοὺς ἀπ' τοὺς πιὸ ἀφηρημένους, ὅπως τὸ ἀνατολίτικο χαλί. Τὸ *Πολύπτυχο* εἶχε μιὰ πρεντέλα ποὺ ἱστοροῦσε ἐννιὰ σκηνὲς ἀπὸ τὸ συναξάρι τῶν Ἁγίων Κοσμᾶ καὶ Δαμιανοῦ, σκορπισμένες σήμερα σὲ διάφορα μουσεῖα· τὸ σύνολο ἀποτελεῖ, χάρη στὸν ἀριστοτεχνικὸ του ρεαλισμὸ καὶ τὸν ἄνετο μορφοπλαστικό του ρυθμό, τὸ ἀριστουργηματικότερο ἔργο τοῦ Ἀντζέλικο σ' αὐτὸ τὸ εἶδος.

Οἱ τοιχογραφίες τοῦ μοναστηριοῦ τοῦ Ἁγίου Μάρκου ἀκολουθοῦν μιὰ τεχνοτροπία ποὺ θὰ μπορούσαμε νὰ θεωρήσωμε

ἐπιστροφὴ στὸ δέκατο τέταρτο αἰώνα καὶ δίνουν τὴν ἀπόδειξη τῆς φανερῆς ἐπιθυμίας τοῦ καλλιτέχνη νὰ μείνη στὸ περιθώριο τοῦ Ἀναγεννησιακοῦ κύκλου. Κι ὅμως, στὰ μέσα αὐτοῦ τοῦ αἰώνα, ἡ φλωρεντινὴ Ἀναγέννηση ἔχει ἐξορμήσει ἀκάθεκτη. Κι ὅταν ἕνας οὐμανιστὴς ταπεινῆς καταγωγῆς, ὁ Νικόλαος Ε΄, ἀνεβαίνει στὸν παπικὸ θρόνο (1447), ὁ οὐμανισμὸς θριαμβεύει ἀκόμα καὶ στὸ Βατικανό. Ὁ Φρὰ Τζιοβάννι, μὲ τὸ βαθιὰ ταπεινὸ καὶ ὑποταγμένο πνεῦμα του, ἀγνοεῖ τόσο τὴν ἀνταρσία ὅσο καὶ τὸν ἀτομικισμὸ καὶ διαλέγει αὐθόρμητα αὐτὸ τὸν προσανατολισμό. Ὅταν θὰ κληθῆ νὰ ζωγραφίση τὸ μικρὸ παρεκκλήσι τοῦ πάπα Νικολάου, θὰ κατορθώση, ἑρμηνεύοντας τὶς νέες ἀπαιτήσεις τῆς παπικῆς αὐλῆς, νὰ προβάλη ἕναν οὐμανισμὸ καθαρὰ καθολικό, ὅπως στὸν Ἅγιο Μάρκο εἶχε ἀποδώσει μὲ διαλεγμένα μέσα τὴ λιτότητα ποὺ ζητοῦσε ὁ Ἅγιος Ἀντονίνο, ἢ ὅπως εἶχε ἀκολουθήσει, στὴν ἀρχὴ τῆς σταδιοδρομίας του, στὸ Σὰν Ντομένικο ντὰ Φιέζολε, τὴ χαρωπὴ ἀθωότητα ποὺ κήρυττε ὁ ἀξιομακάριστος Δομίνικος.

ΜΙΑ ΠΝΟΗ μεγαλόπρεπη, πραγματικὰ ρωμαϊκή, ζωντανεύει τὶς *Σκηνὲς τοῦ βίου τῶν πρωτομαρτύρων Ἁγίου Στεφάνου καὶ Ἁγίου Λαυρεντίου* ποὺ εἰκονίζονται στὴν Καπέλλα Νικολίνα. Ἡ ἱερὴ ἱστορία ὄχι μόνο «ἐκλατινίζεται» ἐδῶ, παρὰ ἀποκτᾶ κι ἕνα ρυθμὸ λιτὸ καὶ ἐπικὸ συνάμα: οἱ δυὸ Ἅγιοι συζητοῦν μὲ τὶς εἰδωλολατρικὲς ἀρχές, κηρύττουν τὸ Λόγο στὸ προσεκτικὸ πλῆθος, χειροτονοῦνται ἱερεῖς μέσα σὲ κλασικὲς βασιλικές, μεγαλόπρεπες καὶ καλοχτισμένες, ἐλεοῦν τὸ λαὸ καὶ τέλος ἀντιμετωπίζουν θαρραλέα τὸ μαρτυρικὸ θάνατο.

Ἡ χριστιανικὴ ἀθωότητα τῆς φαντασίας τοῦ Ἀντζέλικο δὲν ἔχασε τίποτα ἀπὸ τὴν πρωτινή της ἁγνότητα, μόνο ποὺ στηρίζεται τώρα σὲ μιὰ στέρεη παιδεία. Ὁ διάκοσμος καὶ τὰ κοσμήματα ἁπλώνονται μὲ μεγαλύτερη ἄνεση, τὰ χρώματα γίνονται πιὸ ἐπιτηδευμένα καὶ λαμπερὰ καὶ τὰ ἐπεισόδια ξετυλίγονται μὲ ζωντάνια. Τὸ σύμβολο μιᾶς τέτοιας τέχνης ἑνώνει τὴν κληρονομιὰ τῆς πολυτελοῦς ρωμαϊκῆς μεγαλοπρέπειας ὅπως τὴ δέχεται ἡ Ἐκκλησία μὲ τὴν παγκοσμιότητα ἑνὸς ἱεραρχικὰ διαρθρωμένου καθολικισμοῦ.

Λίγοι καλλιτέχνες μπόρεσαν νὰ προσαρμοστοῦν μὲ τόση εὐκολία, ὅπως ὁ Φρὰ Ἀντζέλικο, ποὺ παρ' ὅλ' αὐτὰ ἔμεινε ἀπόλυτα πιστὸς στὸν ἑαυτό του. Στὶς *Ἱστορίες τοῦ Χριστοῦ*, π.χ., ποὺ ζωγράφισε πάνω στὶς πόρτες τοῦ ἑρμαρίου τῆς Σαντίσσιμα Ἀννουντσιάτα τὸ 1448, ὁ καλλιτέχνης ἀπευθύνεται ξανὰ στὸ μέσο πιστό. Τὸ ὕφος του ἐδῶ ἁπλουστεύεται, γίνεται μιὰ λαϊκὴ ἀφήγηση ὅλο ζωντάνια. Κι ὅμως ἀπὸ σκηνὴ σὲ σκηνὴ — παρὰ τὶς μερικὲς κάμψεις ποὺ ὀφείλονται στὴ συνεργασία τῶν βοηθῶν του — γίνεται φανερὴ ἡ ἀναζήτηση μιᾶς νέας ἀτμόσφαιρας καὶ νέων ἐντυπώσεων: τὰ τοπία, τὰ ἐσωτερικὰ μὲ τὶς ζωηρὲς καὶ ὅλο ρεαλισμὸ λεπτομέρειες ἀπελευθερώνουν μιὰ φαντασία ἀκόμα πιὸ γόνιμη ἀπ' αὐτὴν ποὺ τοῦ ἀναγνωρίζουν γενικά.

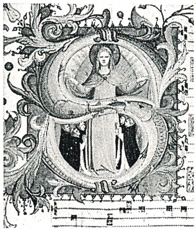
Αὐτὸς ὁ πολὺ μεγάλος καλλιτέχνης διάλεξε μοναχός του, θαρρετά, τὰ ὅριά του· κι αὐτὰ εἶναι ποὺ συνέβαλαν οὐσιαστικὰ στὸ νὰ ἀναδειχθῆ σὰν ὁ μοναδικὸς Φρὰ Ἀντζέλικο ἀνάμεσα στοὺς μεγάλους ζωγράφους τῆς Ἀναγέννησης. Ἡ κριτικὴ βεβαιώνει ὅτι μιὰ ὁλόκληρη πλευρὰ τοῦ ταλέντου τοῦ Φιλίππο Λίππι ἐπηρεάστηκε ἀπ' αὐτόν. Μποροῦμε νὰ προσθέσωμε ὅτι ἐπηρέασε σημαντικὰ ἐπίσης καὶ τὸν Ντομένικο Βενετσιάνο καὶ τὸν Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα. Ὁ Φρὰ Τζιοβάννι εἶχε λύσει, ὅσο τὸν ἐνδιέφερε, τὸ μεγάλο πρόβλημα τοῦ φυσικοῦ χώρου - φωτός, μιὰ καταπληκτικὴ πραγμάτωση ποὺ πέτυχε παράλληλα μὲ τὴν Ἀναγέννηση τοῦ Βορρᾶ. Ὁ Φρὰ Ἀντζέλικο προώθησε σημαντικὰ αὐτὴ τὴν ἀνακάλυψη, δαμάζοντας συνάμα τὶς ὑπερβολὲς τοῦ ἀνατομισμοῦ, τοῦ ρεαλισμοῦ, τῆς ἀρχαιολογίας, ὅπου κινδύνευε νὰ πέση ἡ φλωρεντινὴ ζωγραφικὴ τοῦ δέκατου πέμπτου αἰώνα. Ἡ διαίσθηση τοῦ Ροῦμχορ-Χέγκελ, ποὺ προαισθάνθηκε συμπληρωματικὲς σχέσεις ἀνάμεσα στὸν Μαζάτσιο καὶ τὸν Φρὰ Ἀντζέλικο, φαίνεται σωστή· ὁ ἕνας στρεφόταν πρὸς τὸν ἐξωτερικὸ κόσμο μὲ ἀρρενωπὴ ἔνταση, γιὰ νὰ ἐπιτύχη, μὲ μιὰ δύναμη ὅλο ἀξιοπρέπεια, τὴ φυσικὴ παρουσία τῶν μορφῶν καὶ τὸ συντονισμό τους· ὁ ἄλλος στρεφόταν στὶς μύχιες ἐμβαθύνσεις καὶ σ' ἕναν «ἐσωτερικὸ συντονισμό». Καὶ οἱ δυό τους συνέβαλαν στὸ νὰ σχηματιστοῦν τὰ χαρακτηριστικά, ἡ φυσικὴ ζωντάνια καὶ ἡ θρησκευτικὴ δροσιά, ποὺ ἀποτελοῦν τὴ μαγευτικὴ χάρη τῆς πρώιμης Ἀναγέννησης.

ΚΑΙ ΟΜΩΣ στὴν ταφόπετρα ποὺ τὸν σκεπάζει, στὴ Σάντα Μαρία σόπρα Μινέρβα στὴ Ρώμη, διαβάζομε ὅτι ἡ δόξα τοῦ ζωγράφου δὲν ἦταν ὅτι στάθηκε ἕνας νέος Ἀπελλῆς, παρὰ ὅτι φλεγόταν ἀπὸ ἕνα μοναδικὸ ἔλεος. Τὰ τελευταῖα χρόνια τοῦ Ἀντζέλικο δὲν ἦταν τόσο γόνιμα (ἀρνήθηκε τὴν παραγγελία τοιχογραφιῶν γιὰ τὸ χορὸ τοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ τοῦ Πράτο), ἴσως γιατὶ θέλησε ν' ἀφοσιωθῆ ὁλοκληρωτικὰ στὰ ἡγουμενικά του καθήκοντα στὴ μονὴ τοῦ Φιέζολε. Μέσα στὴν Ἀναγέννηση, ποὺ ἤθελε ν' ἀντικαταστήση τὸ ἰδανικὸ τῆς σωτηρίας τῶν ψυχῶν καὶ τῆς αἰώνιας ζωῆς μ' ἐκεῖνο τῆς ἀνθρώπινης καὶ γήινης δόξας, ὁ Φρὰ Ἀντζέλικο παραμένει μιὰ φυσιογνωμία ὁλότελα ξεχωριστή, σχεδὸν μιὰ μαρτυρία τοῦ Μεσαίωνα. Ἀφοῦ τονίσαμε τὰ ἑκούσια ὅρια ποὺ ἔταξε στὸν ἑαυτό του ὁ Φρὰ Τζιοβάννι, πρέπει νὰ προσθέσωμε ὅτι κατόρθωσε νὰ τὰ ξεπεράση μὲ στόχο τὸ ἀπόλυτο.

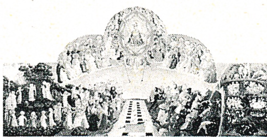
Μετάφραση ἀπὸ τὰ γαλλικά: Π. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ

●

Οἱ πίνακες



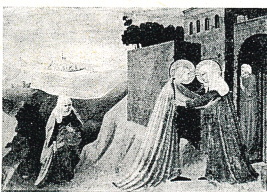
I. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΠΡΟΣΤΑΤΙΣ ΤΩΝ ΔΟΜΙΝΙΚΑΝΩΝ. *Φλωρεντία. Μουσεῖο Ἁγίου Μάρκου.* — Μιὰ ἀπὸ τὶς πολλὲς μικρογραφίες τοῦ θαυμάσιου *Λειτουργικοῦ βιβλίου 558,* ποὺ μπορεῖ νὰ χρονολογηθῆ γύρω στὰ 1430. Μέσα σὲ μιὰ πλούσια καὶ ζωντανὴ διακόσμηση, μορφὲς ἁγίων λεπτὲς καὶ ἱερατικὲς ἐγγράφονται μέσα στὰ πρωτογράμματα σὲ σκηνὲς μεγάλης χρωματικῆς εὐαισθησίας.



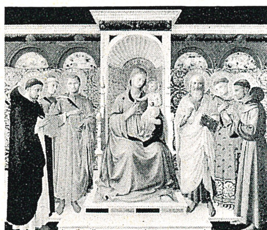
II - III. ΔΕΥΤΕΡΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑ (γύρω στὰ 1430 — 105 × 210 ἑκ.). *Φλωρεντία, Μουσεῖο Ἁγίου Μάρκου.* — Ἡ σύνθεση ἀποκτᾶ, παρὰ τὸ περιορισμένο σχῆμα καὶ τὴ λεπτομερειακὴ ἀπόδοση, ἕνα μεγαλειῶδες ὕφος ποὺ ὑπογραμμίζουν ἡ προοπτικὴ τῶν τάφων καὶ τὸ ἄνοιγμα τοῦ οὐράνιου ἡμικυκλίου. Ἀριστερά, ὁ Φρὰ Ἀντζέλικο δημιουργεῖ τὸ γλυκύτατο ὅραμα ἑνὸς παραδείσου γεμάτου ἀπὸ χαρά.



IV. ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ (160 × 180 ἑκ.). *Κορτόνα, Μουσεῖο τῆς Ἐπισκοπῆς.* — Ἀπὸ τοὺς πίνακες μ' αὐτὸ τὸ θέμα, ποὺ τὸ ζωγράφισε τόσο συχνὰ καὶ μὲ τόση μαστοριά, αὐτὸς ὁ πίνακας (1433 - 1434) εἶναι τὸ ἀριστούργημα τοῦ Φρὰ Ἀντζέλικο. Πιὸ ὥριμος ἀπὸ τὸν *Εὐαγγελισμὸ* τοῦ Πράντο, χαρακτηρίζεται ἀπὸ κάποιο νατουραλισμὸ καὶ ἕνα σφρίγος ποὺ προαναγγέλλουν τὴν Ἀναγέννηση.



V. Η ΕΠΙΣΚΕΨΗ (λεπτομέρεια ἀπὸ τὴν πρεντέλα τοῦ *Εὐαγγελισμοῦ*). *Κορτόνα, Μουσεῖο τῆς Ἐπισκοπῆς.* — Ὁ Φρὰ Ἀντζέλικο μεταμορφώνει τὴν πραγματικότητα σ' αὐτὴ τὴ σύνθεση μὲ τοὺς ἀπότομους καὶ γυμνοὺς βράχους καὶ τὰ σχεδὸν κυβικὰ κτίρια· τὰ πρόσωπα ἀποπνέουν μιὰ χάρη ἀγγελική. Οἱ διασκεδαστικὲς λεπτομέρειες (ἡ περίεργη ὑπηρέτρια, ἡ συνοδὸς) τονίζουν τὸ σύνολο.



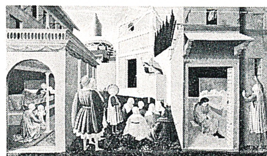
VI. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΜΕ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ ΚΑΙ ΕΞΙ ΑΓΙΟΥΣ ἢ Η ΙΕΡΗ ΣΥΝΟΜΙΛΙΑ ΤΗΣ ΑΝΝΑΛΕΝΑ (180 × 202 ἑκ.). *Φλωρεντία, Μουσεῖο Ἁγίου Μάρκου.* — Ἡ ἐπίδραση τοῦ Λορέντσο Μόνακο εἶναι ἐδῶ φανερή, ἀλλὰ οἱ αὐστηρὲς πτυχώσεις, ἡ μεγάλη σαφήνεια τοῦ χώρου καὶ ἡ προοπτικὴ ποὺ καταλήγει στὸ θρόνο διαψεύδουν τὴν πολὺ παλιὰ χρονολόγηση ποὺ ἦταν δεκτὴ πρῶτα.



VII. Η ΣΤΕΨΗ ΤΗΣ ΠΑΡΘΕΝΟΥ (42 × 25 ἑκ.). *Φλωρεντία, Μουσεῖο Ἁγίου Μάρκου.* — Εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ τέσσερα ἱεροφυλάκια ποὺ ζωγράφισε ὁ Ἀντζέλικο γιὰ τὸν μοναχὸ Μάζι τῆς Σάντα Μαρία Νοβέλλα, ποὺ πέθανε στὰ 1434. Προαναγγέλλει τὴ μεγάλη *Στέψη* (σήμερα στὸ Λοῦβρο) καὶ φτάνει σὲ μιὰ ἐξαιρετικὴ ποιότητα στοὺς γαλάζιους τόνους τῶν μικρῶν μορφῶν τῆς πρεντέλας.



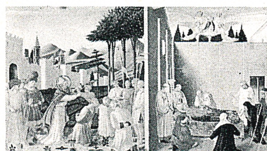
VIII. Η ΑΠΟΚΑΘΗΛΩΣΗ (176 × 185 ἑκ.). *Φλωρεντία, Μουσεῖο Ἁγίου Μάρκου.* — Αὐτὸ τὸ ἔργο, ποὺ προέρχεται ἀπ' τὸ σκευοφυλάκιο τῆς Σάντα Τρινιτὰ (Ἁγίας Τριάδος), τὸ εἶχε ἀρχίσει — τουλάχιστο τοὺς πυργίσκους καὶ τὴν πρεντέλα — ὁ Λορέντσο Μόνακο. Μπορεῖ νὰ χρονολογηθῆ στὰ 1435 περίπου. Μέσα στὴ χαμογελαστὴ φύση, αὐτὴ ἡ πένθιμη σκηνὴ παίρνει ἕνα τόνο ἐλεγειακό.



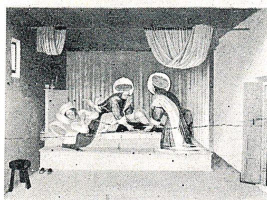
IX. Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΤΟΥ ΜΠΑΡΙ, Η ΚΛΗΣΗ ΤΟΥ, Ο ΑΓΙΟΣ ΚΑΙ ΤΑ ΤΡΙΑ ΠΑΙΔΙΑ (λεπτομέρεια τῆς πρεντέλας τοῦ Τρίπτυχου τῆς Περούτζια, 33 × 63 ἑκ.). *Ρώμη, Πινακοθήκη τοῦ Βατικανοῦ.* — Τὸ τρίπτυχο αὐτό, ποὺ βρισκόταν στὴν ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Δομινίκου στὴν Περούτζια, φυλάσσεται σήμερα στὴν Πινακοθήκη τῆς ἴδιας πόλης. Ἔγινε πιθανὸν στὰ 1437.



X - XI. Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΒΑΖΕΙ ΝΑ ΞΕΦΟΡΤΩΣΟΥΝ ΤΟ ΣΙΤΑΡΙ ΚΑΙ ΣΩΖΕΙ ΕΝΑ ΠΛΟΙΟ ΑΠΟ ΝΑΥΑΓΙΟ (λεπτομέρεια τῆς πρεντέλας τοῦ Τρίπτυχου τῆς Περούτζια, 33 × 63 ἑκ.). *Ρώμη, Πινακοθήκη τοῦ Βατικανοῦ.* — Ἕνας ὄγκος ἀπὸ βράχια χωρίζει τὴν ἀφήγηση τῶν δυὸ θαυμάτων. Ἴσως ἐδῶ βοήθησε ὁ Τζιοβάννι ντὶ Κονσάλβο (ὁ «Ζωγράφος τῆς Μονῆς τῶν Πορτοκαλιῶν»).



XII. Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΣΤΑΜΑΤΑ ΤΟ ΧΕΡΙ ΤΟΥ ΔΗΜΙΟΥ (λεπτομέρεια τῆς πρεντέλας τοῦ Τρίπτυχου τῆς Περούτζια, 33 × 63 ἑκ.). *Περούτζια, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη τῆς Ὀμβρικῆς.* — Στρατιῶτες καὶ κατάδικοι εἶναι ἀντικριστὰ στοὺς προύχοντες τῆς πόλης· αὐτὴ ἡ γαλήνια διάταξη, τὸ τοπίο καὶ τὸ ὀχυρωμένο τεῖχος δίνουν στὸ τραγικὸ σύνολο μιὰ ἁρμονικὴ ἰσορροπία.



XIII. ΕΝΑ ΘΑΥΜΑ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΚΟΣΜΑ ΚΑΙ ΔΑΜΙΑΝΟΥ (λεπτομέρεια τῆς πρεντέλας τοῦ Πολύπτυχου τοῦ Ἁγίου Μάρκου, 37 × 45 ἑκ.), *Φλωρεντία, Μουσεῖο Ἁγίου Μάρκου.* — Οἱ δυὸ Ἅγιοι ἀντικαθιστοῦν τὸ ἄρρωστο πόδι τοῦ διάκου Ἰουστινιανοῦ μ' ἕνα ἄλλο γερὸ ποὺ πῆραν ἀπὸ ἕναν Μαῦρο θαμμένο στὸ γειτονικὸ κοιμητήριο. Ἡ ἀνάλυση τῶν φωτεινῶν μεταβάσεων εἶναι πολὺ προχωρημένη.



XIV. ΣΤΑΥΡΩΣΗ (1438 - 1443, 32,5 × 22,5 ἑκ., λεπτομέρεια ἀπὸ τὸ Πολύπτυχο τοῦ Ἁγίου Μάρκου). *Φλωρεντία, Μουσεῖο Ἁγίου Μάρκου.* — Μὲ τὴ μεγαλόπρεπη ἐπισημότητά του, ποὺ μπορεῖ νὰ συγκριθῆ μὲ τὶς *Σταυρώσεις* τοῦ Μαζάτσιο στὴ Νεάπολη καὶ τοῦ Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα στὸ Σανσεπόλκρο, τὸ κομμάτι αὐτὸ ἀρκεῖ γιὰ νὰ δώση μιὰ ἰδέα τῆς ἐξαιρετικῆς ποιότητας τοῦ Πολύπτυχου.



XV. ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ (1437 περίπου, 233 × 323 ἑκ.). *Φλωρεντία, Μουσεῖο Ἁγίου Μάρκου.* — Στὴν εἴσοδο τοῦ κοιτώνα, αὐτὴ ἡ τοιχογραφία μὲ τὴ λιτή της ἁπλότητα καὶ τὸ σφρίγος τῶν μορφῶν θυμίζει τὴν τεχνοτροπία τῆς ἀρχιτεκτονικῆς ποὺ ἀκολούθησε ὁ Μικελότσι στὴ μονὴ τοῦ Ἁγίου Μάρκου. Τὸ ὕφος τοῦ ζωγράφου εἶναι αὐστηρὸ καὶ ἐγγίζει μιὰ πολὺ ὑψηλὴ πνευματικότητα.



XVI. Ο ΑΓΙΟΣ ΛΑΥΡΕΝΤΙΟΣ ΜΟΙΡΑΖΕΙ ΤΑ ΥΠΑΡΧΟΝΤΑ ΤΟΥ ΣΤΟΥΣ ΦΤΩΧΟΥΣ (1447 - 1455). *Βατικανό, Παρεκκλήσιο τοῦ Νικολάου Ε΄.* — Γιὰ τὴν παπικὴ αὐλή, ὁ Φρὰ Ἀντζέλικο εἰκονογραφεῖ τοὺς θρύλους τῶν χριστιανικῶν ἀρετῶν μὲ μιὰ μεγαλοπρέπεια ἀντάξια τῆς αὐτοκρατορικῆς Ρώμης. Τὸν Ἅγιο περιτριγυρίζουν ζητιάνοι ποὺ ἔχουν ὕφος συγκρατημένο κι ὅλο ἀξιοπρέπεια.



XVII. Ο ΖΑΧΑΡΙΑΣ ΓΡΑΦΕΙ ΤΟ ΟΝΟΜΑ ΤΟΥ ΙΩΑΝΝΗ ΤΟΥ ΒΑΠΤΙΣΤΗ (26 × 24 ἑκ., λεπτομέρεια). *Φλωρεντία, Μουσεῖο Ἁγίου Μάρκου.* — Αὐτὸ τὸ ἔργο τοῦ Φρὰ Ἀντζέλικο, μὲ τὴν ἔμπνευσή του, θυμίζει πολὺ ἕναν ἄλλο πίνακα τῆς συλλογῆς Des Cars· ἔχει στενὲς σχέσεις μὲ τὸν Μαζάτσιο καὶ τὴν Ἀναγέννηση, τόσο στὴ δομὴ ὅσο καὶ στὴν ψυχολογία τῶν προσώπων.

I



II



III

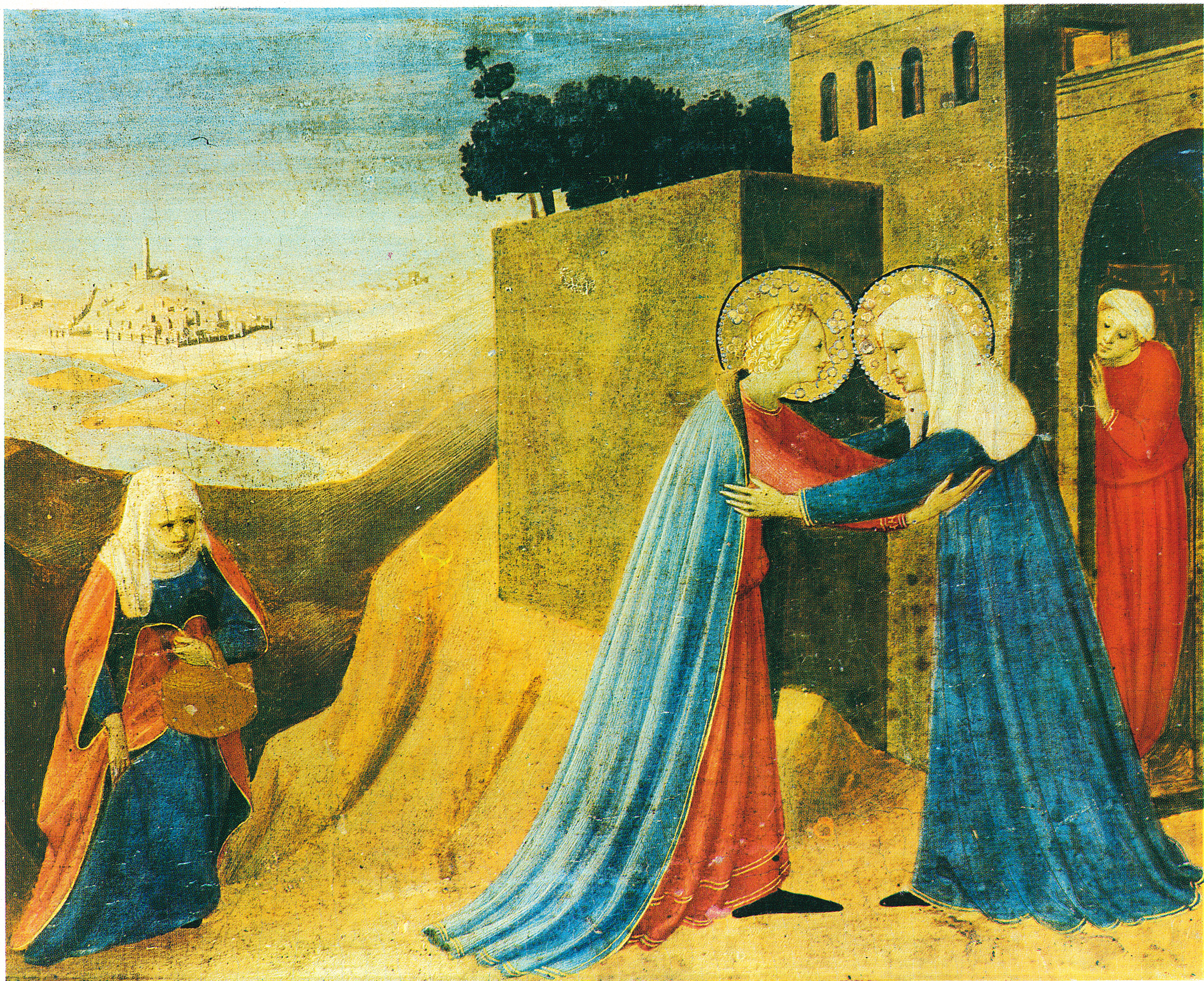




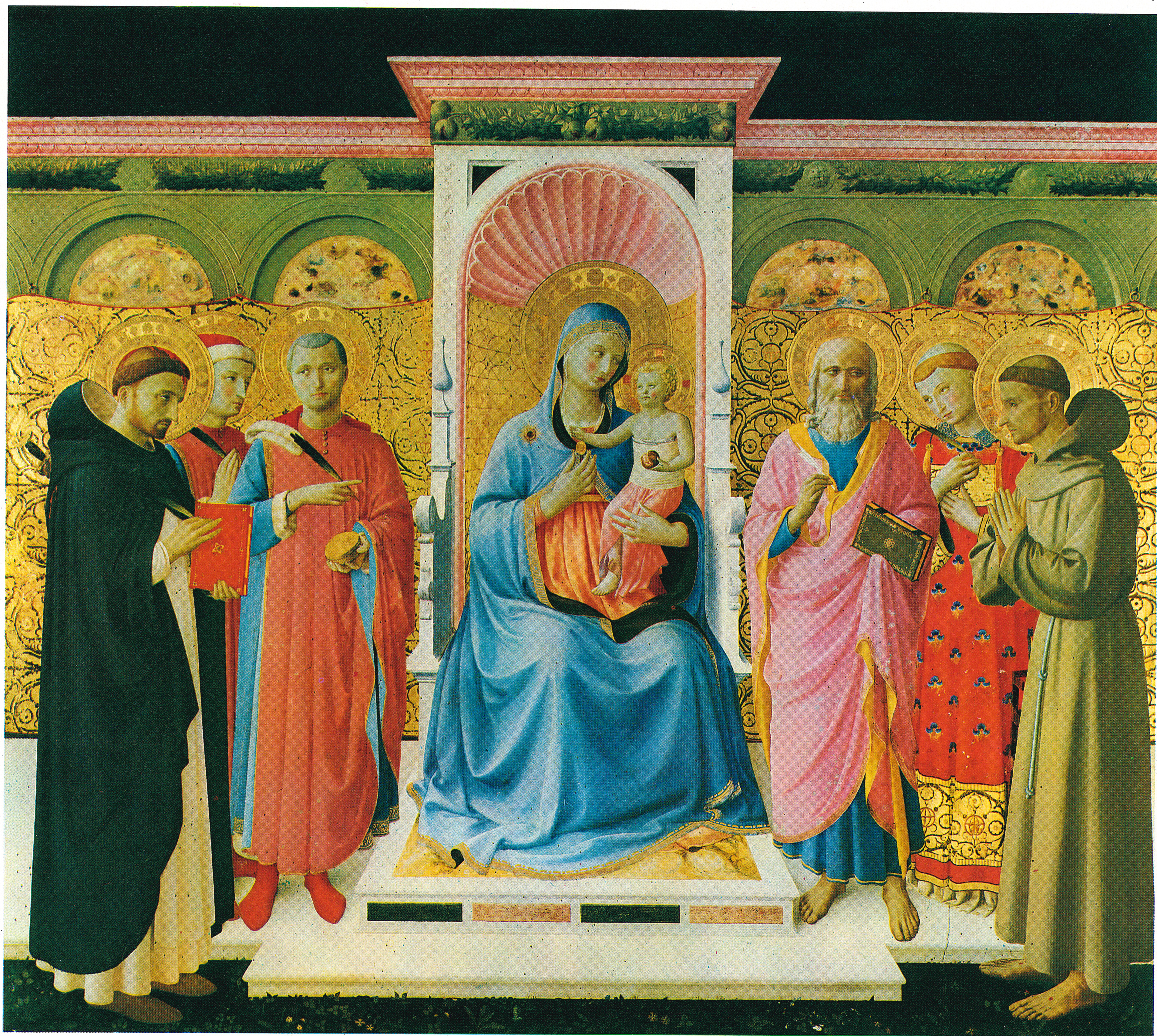
IV



V



VI






IESVS·NAZARENVS·REX·IVDEORV



x



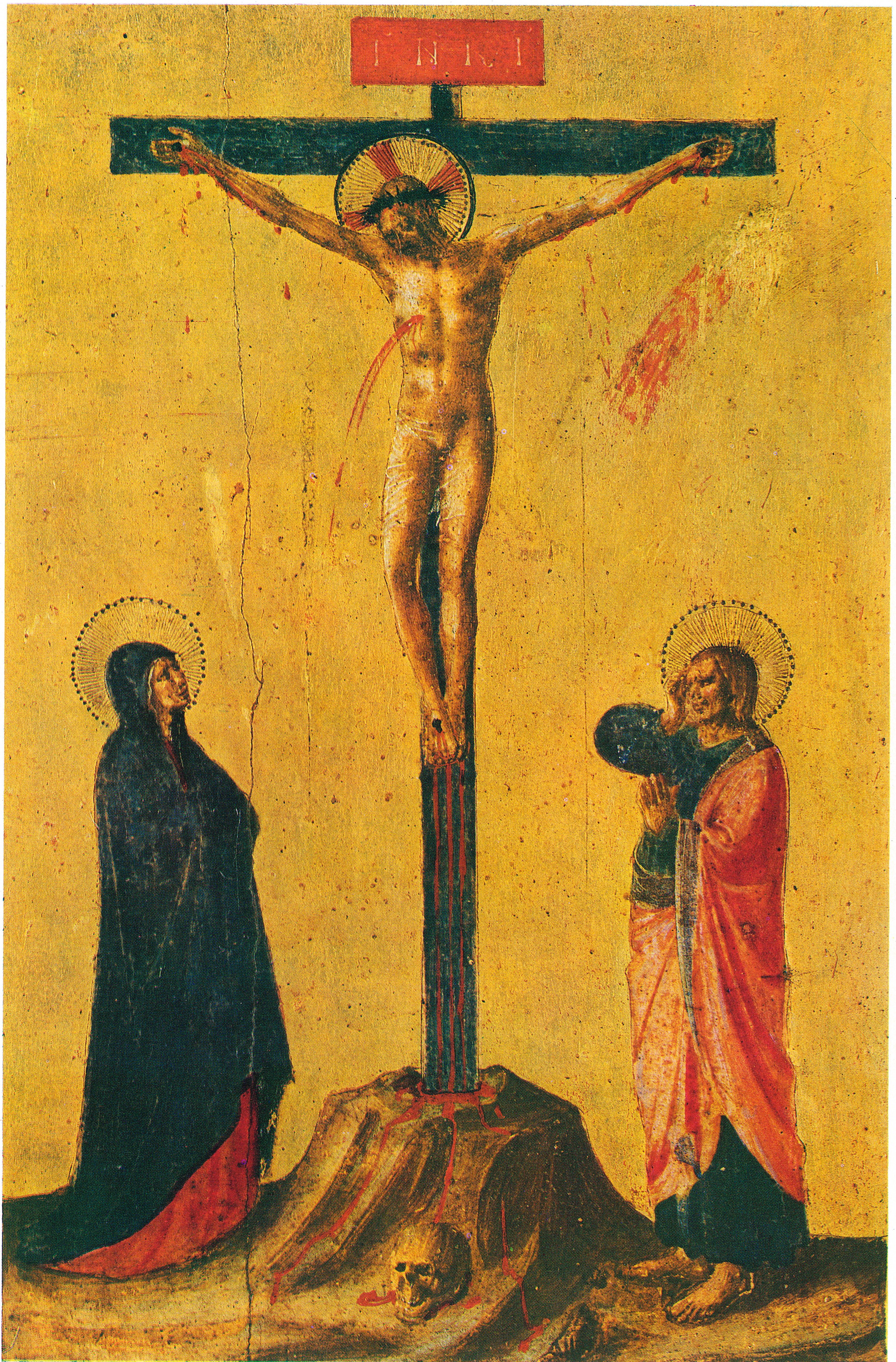




XII

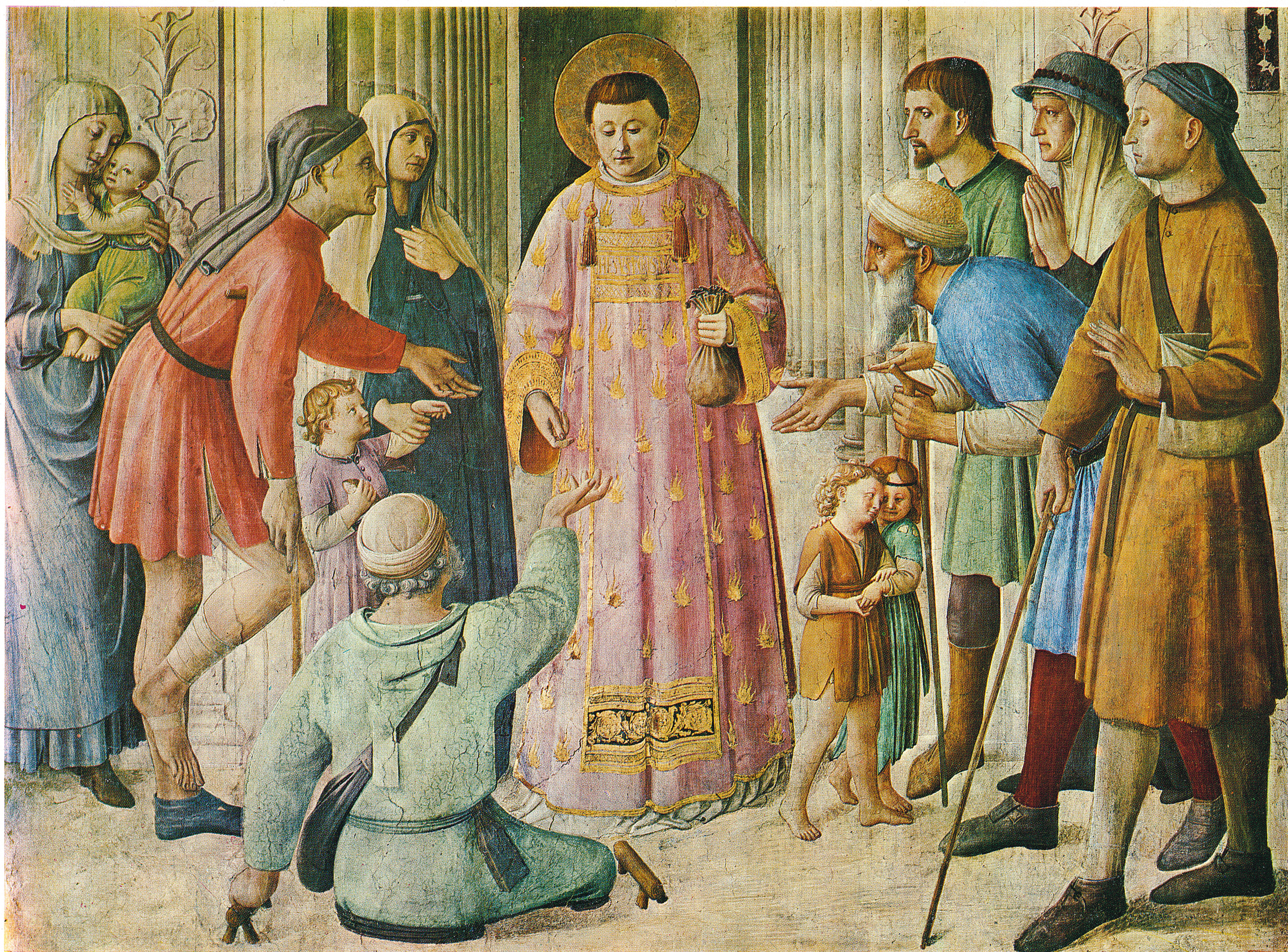





INRI

XV


VIRGINIS INTACTE CVM VENERIS ANTE FIGVRAM PRETEREVNDO CAVE NE SILEATVR AVE



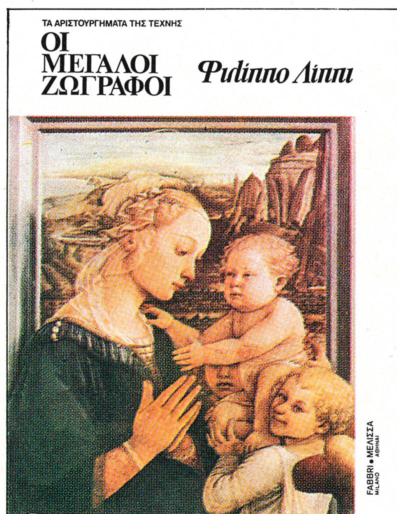
ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

Μιὰ ἔκδοση - προσφορὰ τῶν Οἴκων FABBRI - ΜΕΛΙΣΣΑ

«Ἕνα ἔργο τέχνης γεμάτο ἔργα τέχνης»

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Τὸ ἑπόμενο τεῦχος μας:



Ἤδη ἐκυκλοφόρησαν:

1. Ρενουὰρ 2. Τουλοὺζ-Λωτρὲκ 3. Βὰν Γκὸγκ 4. Ντελακρουὰ 5. Γκωγκὲν 6. Ἔνγκρ 7. Μανὲ 8. Μονὲ 9. Ντεγκὰ 10. Σεζὰν 11. Ρουσσὼ 12. Σερὰ 13. Ἔνσορ 14. Ντωμιὲ 15. Καντίνσκυ 16. Τζιόττο α΄ 17. Τζιόττο β΄ 18. Πάολο Οὐτσέλλο 19. Λεονάρντο ντὰ Βίντσι 20. Βὰν Ἄυκ 21. Βὰν ντὲρ Βάυντεν 22. Μποττιτσέλλι

Οἱ εἰκόνες τῶν ἐξωφύλλων τῶν τευχῶν, ξανατυπώθηκαν καὶ συμπεριελήφθηκαν στὸ βιβλιοδετημένο τόμο.

Ἡ ἀρίθμηση τῶν σελίδων τοῦ τεύχους ἔγινε μὲ βάση τὴ σειρὰ ποὺ ἀκολουθήσαμε στὴ βιβλιοδεσία τοῦ τόμου.

Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς

«ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Μαντένια	**Ρέμπραντ**
Ἱερώνυμος Μπὸς	**Γκόγια**
Ντύρερ	**Νταβὶντ**
Μιχαὴλ Ἄγγελος	**Ματὶς**
Ραφαὴλ	**Πικάσσο**
Τισιανὸς	**Μοντιλιάνι**
Χόλμπαϊν	**Ντὲ Κίρικο**
Μπρέγκελ	**Γύζης**
Ἐλ Γκρέκο	**Λύτρας**
Ρούμπενς	**Βολανάκης**
Βελάσκεθ	**Παρθένης κ.ἄ.**

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. Ἀπὸ τὸν Τζιόττο στὴν Ἀναγέννηση
2. Ἀναγέννηση
3. Ἀπὸ τὸν 17ο Αἰώνα στὸν 19ο
4. Ἀπὸ τὸν 19ο Αἰώνα στὸν 20ὸ
5. Εἰκοστὸς Αἰώνας
6. Ἕλληνες Ζωγράφοι

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

ΕΚΤΥΠΩΣΙΣ Ι. ΠΕΠΠΑΣ - Γ. ΡΑΓΙΑΣ Ο.Ε. τηλ. 255-208.

Η ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

1. Ἡ βιβλιοδεσία τοῦ ἔργου εἶναι στερεά, καλλιτεχνικὴ καὶ κοσμεῖται ἀπὸ πολύχρωμη κουβερτούρα. Ὁ κάθε τόμος εἶναι τοποθετημένος μέσα σὲ θήκη ἀπὸ χαρτόνι 300 γραμ.

2. Οἱ προσκομίζοντες ΜΟΝΟ στὸ βιβλιοπωλεῖο μας (Πανεπιστημίου 34 στὸ ΚΕΝΤΡΟ τῆς στοᾶς) τὰ τεύχη 1-15 θὰ παραλαμβάνουν τὸ βιβλιοδετημένο τόμο ἀφοῦ καταβάλουν δρχ. 150 γιὰ τὴν ἀξία τῆς βιβλιοδεσίας. Γιὰ τὴν ἀρτιότερη ἐμφάνιση τοῦ τόμου ξανατυπώσαμε τὶς 15 ἔγχρωμες εἰκόνες τῶν ἐξωφύλλων καὶ τὶς τοποθετήσαμε στὸ τόμο. Ἐπίσης προσθέσαμε ὀκτὼ σελίδες μὲ τὰ περιεχόμενα καὶ τὰ εὑρετήρια τοῦ τόμου.

3. Ἡ ἀνταλλαγὴ τῶν τευχῶν μὲ βιβλιοδετημένους τόμους θὰ ἀρχίσῃ ἀπὸ τὶς 20 Μαρτίου.

Οἱ Ἐκδοτικοὶ Οἶκοι «FABBRI» καὶ «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στὴν Ἑλλάδα τὴ μεγαλύτερη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο, τὴν ἔκδοση

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θὰ ὁλοκληρωθοῦν σὲ ἐνάμιση χρόνο, σὲ ἕξι πολυτελέστατους τόμους μὲ πρότυπη καλλιτεχνικὴ βιβλιοδεσία. Θὰ ἔχουν συνολικὰ πάνω ἀπὸ 800 σελίδες κειμένου καὶ 1.600 ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τόμος θὰ περιλαμβάνῃ 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ὁ τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ εἶναι μιὰ ἐργασία πρωτότυπη καὶ μοναδικὴ στὴ χώρα μας.

Κάθε βδομάδα, σ' ἕνα ξεχωριστὸ πολυτελὲς τεῦχος - βιβλίο, κι ἕνας Μεγάλος Ζωγράφος!

Ἕνα βιβλίο ποὺ θὰ περιέχῃ τὴ βιογραφία του, ὑπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια καὶ κριτικὲς πληροφορίες γιὰ τὸ ἔργο του καὶ τὴν ἐποχή του καί, τὸ κυριότερο, πλούσια ἀνθολόγηση τοῦ ἔργου του σὲ ὑπέροχες ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τεῦχος - βιβλίο θὰ εἶναι μεγάλου σχήματος (27 × 37 ἑκ.) σὲ χαρτὶ illustration 180 γρ. καὶ θὰ κυκλοφορῇ τώρα στὴν ἐπαναστατικὴ τιμὴ τῶν 30 δρχ. τὴν ἑβδομάδα. Μετὰ τὴ βιβλιοδεσία τοῦ κάθε τόμου, τὰ τεύχη τῶν ξένων ζωγράφων θὰ πωλοῦνται 60 δρχ., ἐνῶ τῶν Ἑλλήνων 90 δρχ. τὸ καθένα.

Ἔτσι, μὲ ἐλάχιστα χρήματα, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀποκτήσῃ τὴν πιὸ μεγάλη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο.

Φτιάξτε καὶ σεῖς τὴν προσωπική σας πινακοθήκη! Κάθε ἀντίτυπο εἶναι καὶ ἕνα πρωτότυπο!